

CARMEN LAFFÓN. CURRÍCULUM BIOGRÁFICO 2011

Carmen Laffón.

1934	Nace en Sevilla.		
1946	A los doce años de edad se inicia en el campo de la pintura, asistiendo al estudio del maestro sevillano Manuel González Santos, amigo de la familia y que poseía una casa en La Jara junto a la de sus padres.		
1949	En Junio aprueba su examen de Ingreso en la Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla,.		
1950-1953	Estudia en esta Escuela, donde realiza cuatro cursos de la carrera, recibiendo clases entre otros, de D. Miguel Pérez Aguilera, a quien reconoce como su segundo maestro. Con él, en viajes de estudios a Madrid, visita en algunas ocasiones el estudio de Vázquez Díaz, y las Bienales Hispanoamericanas de Pintura. Conoce la obra de Ortega Muñoz y Zabaleta.		
1953	En el verano, viaja a Segovia para visitar a su compañero de curso José Luis Mauri, que había recibido la beca de paisaje de El Paular. Allí conocen a Lucio Muñoz y deciden terminar sus estudios oficiales en Madrid. Carmen se matricula en 5º curso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ese mismo verano comienza a pintar en La Jara. Pinta <i>Maternidad</i> (1953).		
		1954	Finaliza su carrera en la Escuela de Bellas Artes de Madrid. Sigue cursos de mural en la Escuela de Bellas Artes de Madrid y de dibujo del natural en el Círculo de Bellas Artes. Visita París en viaje de fin de carrera. En la visita al Museo Moderno de Palais Chaillot,. Recuerda las obras de Klee, Kandinsky y, especialmente, Picasso, Braque y Chagall. Presenta un cuadro a la Exposición de Otoño en Sevilla y no es aceptado.
		1955	Pinta <i>Muchacha con cesta de uvas</i> , y <i>Cándida</i> . Presenta el cuadro rechazado por la Exposición de Otoño en el Ministerio de Educación Nacional para obtener una bolsa de estudios para una estancia en Italia, que le es concedida. En otoño se traslada a Roma. En Navidad viaja a Viena.
		1956	Realiza varios viajes por Italia: Venecia, Padua, Mantua, Bolonia, Milán, Asís, Perugia, Siena, Florencia, Pisa, Ravena, donde pinta vistas de estas ciudades. En primavera obtiene el premio "Via Frattina", de Roma. Participa en una exposición con otras artistas españolas en Roma. Al regreso de Italia, se traslada, como todos los veranos, a La Jara.

1956-57	En La Jara comienza a pintar el grupo de cuadros <i>Figura de espalda</i> , <i>Dos niñas cogiendo naranjas</i> , etc., cuyos protagonistas son adolescentes pintados con colores nítidos y planos y contornos claramente dibujados, que se exponen en 1958 en la sala del Ateneo de Madrid.		<i>estanque amarillo</i> , que sería el comienzo de su trabajo sobre los jardines del Alcázar de Sevilla, tema recurrente a lo largo de su carrera (de 1969 es <i>La enredadera</i>). Realiza <i>Retrato de una sevillana</i> y <i>Homenaje a Mozart en Sevilla</i> , donde una foto enmarcada del músico preside un interior con una ventana abierta a la ciudad.
1958	<i>La playa y Muchacha en la ventana</i> son pinturas en las cuales los acentos se cargan en el clima, desdibujando los perfiles y densificando la pasta pictórica.	1963	Pinta <i>Las cartas</i> .
1959	Realiza los cartones para las vidrieras de la ermita de Valverde del Camino, en Huelva. Se le otorga el premio "La Rábida", de Sevilla.	1964	Inicia la serie de la muñeca "Marcelina" con el cuadro de pequeño formato <i>Marcelina posa</i> .
1960	En abril se casa con Ignacio Vázquez.	1965	Contribuye decisivamente, junto con su director Enrique Roldán y los artistas sevillanos Teresa Duclós y José Soto, a la fundación y posterior andadura de la Galería La Pasarela, en Sevilla, que desarrollaría una importantísima labor en el conocimiento y difusión de la pintura moderna en dicha ciudad.
1960-62	Reside en Madrid. A través de la Galería Biosca, en la que expone, inicia su relación con la galerista Juana Mordó, pasando a formar parte de los pintores de esta última galería a partir de 1961. Pinta <i>La otra carta</i> (1960), <i>Ventana con silla y Bodegón del quinqué blanco</i> , donde los objetos se contraponen con el paisaje y la perspectiva se vuelca hacia el primer plano. Otro tema frecuente en estos años es la introducción de fotografías con figuras en interiores muy poblados de objetos: <i>Interior del estudio</i> (1960), <i>Homenaje a Zabaleta</i> , <i>La cajita roja</i> (1961).		Pinta <i>Rosas para mi maestro. A don Manuel González Santos</i> . Inicia <i>La intimidad</i> en noviembre. Continúa la serie "Marcelina" pintando <i>Marcelina y el fuego</i> y <i>Marcelina tiene miedo</i> , que se expondría en la Galería La Pasarela, de Sevilla, en 1966. Comienza a pasar grandes temporadas en el campo, en la finca Mudapelo en Burguillos, cerca de Sevilla, donde tuvo su estudio en los meses de verano.
1962	Regresa a Sevilla, aunque sigue vinculada a Juana Mordó, con la que la artista guardaría siempre una entrañable amistad. Pinta <i>El</i>	1966	A través de la Galería La Pasarela entra en contacto con Gerardo Delgado y José Ramón Sierra, estudiantes de Arquitectura y que se inician en la pintura en aquellos tiempos, con los

	<p>cuales mantendrá una intensa relación artística en lo sucesivo.</p> <p>Participa con Fernando Zóbel y otros pintores de su generación en los actos de inauguración del Museo de Cuenca, dedicado a los pintores abstractos españoles, con los que se sentirá estrechamente ligada.</p> <p>En Sevilla, hasta 1973, comparte su estudio con Fernando Zóbel y José Soto.</p>		<p>pintores realistas que tiene lugar en la Galería Juana de Aizpuru, de Sevilla.</p>
1967	<p>La serie "Marcelina", iniciada años antes, se termina con <i>Marcelina blanca</i>. En este año lleva a cabo las <i>Máquinas de coser</i>, que son expuestas en la Galería Juana Mordó junto con las "Marcelinas" y <i>La intimididad</i>.</p>	1975	<p>Se incorpora a la cátedra de dibujo del natural, de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, reclamada por su titular, el pintor Miguel Pérez Aguilera, de tanta influencia en su formación. Imparte clases, junto a José Luis Mauri, a los alumnos de segundo y tercer cursos.</p> <p>Pinta el cuadro titulado <i>La repisa</i> e inicia la primera vista de Sanlúcar de Barrameda, a la que sigue una segunda en 1978.</p>
1967-69	<p>En compañía de los artistas sevillanos Teresa Duclós y José Soto, crea El Taller, estudio de dibujo, pintura y grabado, en el que se impartirían clases de dichas disciplinas durante dos cursos.</p>	1975-78	<p>En la Corta de la Cartuja y respondiendo a un llamamiento ciudadano para preservar ese entorno natural, realiza la serie de pequeños dibujos entre los cuales los titulados <i>Sevilla desde la Cartuja</i> tienen un sentido compositivo que es un claro antecedente de los cuadros <i>Sevilla desde el río</i> y <i>Vistas de El Coto</i>.</p> <p>Intensifica sus estancias en La Jara.</p> <p>Comienza <i>La máquina de coser cubierta</i>, que finaliza en 1991.</p> <p>En 1976 comienza el retrato <i>En Santa Adela. Mis padres en el jardín</i>, cuadro que evoca la casa y el jardín de La Jara. El cuadro queda interrumpido por la muerte del padre en 1981 y por la de la madre en 1984. Vuelve a ser retomado en 1992.</p>
1969-73	<p>En Mudapelo realiza la serie de dibujos de niños (<i>María, Reyes, Antonio Díaz, Esperanza, Lola</i>) y las tres <i>Mesilla de noche</i> que exponen juntos en la Galería Egam, de Madrid, y el cuadro <i>Niña en el jardín</i> (1972).</p>		
1973-75	<p>Nueva estancia en Madrid, donde pinta los cuadros <i>Armario de madera</i> (1973), <i>La terraza</i> (1973-1975) y otros bajo el título común de <i>El especiero</i>.</p>	1979	<p>En la FIAC de París expone la serie de los <i>Armarios blancos</i>, que más tarde completaría con <i>Armario cubierto</i> y <i>Armario negro</i>.</p> <p>Durante ese mismo año hace los retratos de <i>Remedios</i>; y empieza las vistas de <i>El Coto desde Sanlúcar</i> y los bodegones con fondos del paisaje de El Coto o del jardín de Santa Adela.</p>
1974	<p>Termina <i>La cuna</i> (1969-74) comenzada en años anteriores. Con el fin de sustituir los sucesivos modelos infantiles que le sirven para realizar el cuadro, modela en barro las primeras cabezas de niños. El lienzo forma parte de la exposición de</p>		

1980	Imprime unas litografías para la editorial Grupo Quince, de Madrid, y dibuja en Sevilla los retratos de Mercedes de Córdoba.	un fuerte contraste con el radicalismo escueto de los Cotos de esos mismos años. Una atmósfera roja, de acentos venecianos, domina el <i>Retrato del Gobernador del Banco de España</i> Mariano Rubio (1989-90).
1981	Deja de dar clases en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla.	
1982	Realiza tres grabados para la carpeta de celebración del bicentenario del Banco de España, en los talleres del Grupo Quince. Premio Nacional de Artes Plásticas 1982, otorgado por el Ministerio de Cultura, Comienza la serie <i>Sevilla desde el río</i> . Se casa con José Cabrera.	1990 Con el <i>Bodegón del galletero</i> inaugura la serie de bodegones rojos, donde contrapone una rigurosa construcción con un clima de color denso y mórbido.
1983	El Ayuntamiento de Sevilla le encarga el cartel anunciador de las fiestas de Semana Santa de ese año. Para su realización se inspira en el paso de la Virgen de la Hermandad de la Candelaria de dicha ciudad.	1992 Exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de Madrid, donde se muestra de manera exhaustiva y ordenada por series la trayectoria de la artista desde los años de las "Marcelinas".
1984	Por encargo del Banco de España, se dispone a pintar los retratos de los reyes don Juan Carlos y doña Sofía. Tras numerosos bocetos, termina las obras en 1989.	1993-95 Continuando el grupo de retratos de encargo, realiza <i>Retrato de maestrante</i> , donde es sobresaliente la resolución del rojo uniforme decimonónico sobre un fondo también intensamente rojo. Comienza un grupo de esculturas con el motivo del <i>Armario</i> .
1985	Con motivo de la muestra en Madrid <i>Andalucía, puerta de Europa</i> , continúa la serie de los <i>Armarios</i> con tres nuevos, negros sobre negro. El conjunto completo se expone allí por primera vez junto con la vista, entonces inacabada, <i>Sevilla desde el río</i> . Pinta <i>Canasta en el jardín</i> .	1995 Pinta el lienzo <i>Inés Laffón en la cuna</i> y dos nuevos <i>Armarios blancos</i> . Exposición retrospectiva en Sevilla, organizada por la Fundación Focus, en el Hospital de los Venerables. En colaboración con la Junta de Andalucía, y con ligeras variantes, esta muestra se traslada al Palacio Episcopal de Málaga. Realiza <i>Mesa en el estudio</i> , en bronce pintado, que con las esculturas de los armarios, serán expuestas en la Galería Egam de Madrid.
1987-92	Frente al ascetismo de los retratos reales, los bodegones del jardín de Santa Adela son de una vitalidad desbordante. Al mismo tiempo suponen	

1996	<p>Funde <i>Mesa, relieve y tableros</i> que formará parte, con las demás esculturas del estudio, de la exposición en la Galería Rafael Ortiz de Sevilla. Termina <i>Canasta con ropa blanca</i>, motivo recurrente desde el inicio de los 60.</p> <p>Se recoge en la Sala Amós Salvador de Logroño la producción escultórica y pictórica de los últimos años, a la que se añaden bodegones y dibujos al carbón de principios de los 70.</p> <p>La Fundación El Monte de Sevilla adquiere un conjunto importante de las obras que poseía la artista, para incorporarlas a su colección y que se expusieron en 1997 en la Sala Villasís. A esta se añadieron como producciones recientes <i>Bodegón siena</i> y <i>Bodegón de las granadas</i> donde se configura un espacio más fluido y un clima menos dramático que en los Bodegones rojos anteriores, siguiendo la línea iniciada en el <i>Bodegón con paño de flores</i> de 1995.</p> <p>En octubre, el Banco Zaragozano organiza en Zaragoza una muestra dedicada a sus distintas maneras de entender el género del bodegón.</p>	1999	<p>Recibe el premio Francisco Prieto de la Fundación Casa de la Moneda.</p> <p>Se le concede la Medalla de oro al Mérito en las Bellas Artes.</p>
		2000	<p>En enero lee su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con el título <i>Visión de un paisaje</i>, contestado por Gustavo Torner.</p> <p>Finaliza el <i>Retrato del Gobernador del Banco de España Luis Angel Rojo</i></p> <p>Pinta para la colección de la Academia el <i>Bodegón oscuro</i>.</p> <p>Durante el verano modela la medalla para la Fundación Casa de la Moneda de Madrid y la serie de esculturas y dibujos de cabezas de niños (<i>Manuel ,María, Javier, Carmen, Marita...</i>), que se exponen en el Museo Casa de la Moneda junto a un conjunto de figuras y retratos representativos de la trayectoria de la artista, y en Burgos, en la Casa del Cordón, contrapuesta a obras y series de etapas anteriores.</p>
1997	<p>Junto con Jacobo Cortines y Juan Suárez, realiza la escenografía de <i>El barbero de Sevilla</i>, para el Teatro de la Maestranza de Sevilla.</p> <p>Es elegida Académica de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.</p>	2001-02	<p>Dibujos al pastel y al carbón de las cepas de la viña de Santa Adela en La Jara.</p> <p>Funde los <i>Retratos de los niños</i> y realiza en bronce pintado <i>En el estudio: mesa y repisa</i>, sobre su taller de Sevilla, que son mostrados en Soria.</p> <p>Con motivo del Centenario de Luis Cernuda realiza una carpeta de grabados sobre los ambientes sevillanos recreados en Ocnos.</p>
1998	<p>Intensifica su trabajo en Sanlúcar continuando una tercera vista de la ciudad e inicia un amplio trabajo escultórico en torno a su antiguo estudio en la calle Bolsa en el que destaca <i>Bodegón apoyado en una mesa</i>.</p>	2003-04	<p>Organizada por SEACEX, la exposición <i>Carmen Laffón. Esculturas, pinturas, dibujos</i>, itineraria por Filipinas, Corea del Sur, Uruguay e Italia.</p>

2005	<p>El conjunto de esculturas y grandes dibujos sobre el estudio, ya inexistente, de la azotea de la calle Bolsa de Sanlúcar, se muestra en la Galería Leandro Navarro de Madrid.</p> <p>Para la exposición itinerante “Las tres dimensiones de El Quijote”, inaugurada en el Museo Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, funde <i>Cajón, atril y mesa con libros grandes y pequeños</i>.</p> <p>En la Galería Egam, a los diez años de exponer los primeros bronce de armarios, realiza un grupo de pinturas y dibujos, entre los cuales <i>Armario, arcón y repisa</i> y <i>Arcón y armario tapado</i>, que son hasta la fecha sus pinturas de mayor tamaño.</p>	2008	Trabaja en grandes dibujos, que enlazan <i>La viña</i> con <i>Los cotos</i> , y se exponen en la Galería Leandro Navarro de Madrid.
2006	Dibujos al carbón del Generalife para la exposición de la Fundación Rodríguez Acosta de Granada que acompañan al grupo de pinturas y esculturas <i>En torno al armario</i> y <i>Retratos de niños</i> , a los que incorpora dos nuevos.	2009	Inicia la obra <i>Parra en otoño</i> para el techo del vestíbulo del Palacio de San Telmo en Sevilla. En ese mismo vestíbulo, sobre una mesa fija de mármol se sitúa el bronce <i>Bodegón de las uvas</i> .
2007	<p>Para la Abadía de Silos realiza el proyecto <i>La viña</i>, que comprende grandes dibujos al carbón sobre madera y esculturas de bronce de la pequeña viña de Santa Adela, de sus cepas y su cerco de árboles. Las espuestas, llenas o vacías, durante las distintas fases de la recogida de la uva, constituyen el otro motivo de la exposición, enlazando así con la serie de cestas y canastas tan frecuentes en toda su trayectoria. Estas obras se exponen también en la Galería Rafael Ortiz de Sevilla.</p> <p>Recibe la Medalla de la Ciudad, concedida por el Ayuntamiento de Sevilla y el Premio Pablo Picasso de la Junta de Andalucía.</p>	2010	Participa en la exposición <i>Miradas singulares, voces plurales</i> en el Claustro de Exposiciones de la Diputación de Cádiz y en la colectiva <i>Artistas del Barrio de Santa Cruz</i> , en la Casa de la Provincia de la Diputación de Sevilla. También expone en el CAAC de Sevilla su escultura en depósito <i>Espuestas cargadas con uvas</i> , con ocasión de la colectiva <i>Nosotras</i> , obras de mujeres artistas en los fondos de la colección del Centro.
		2011	<p>Realiza en bronce para el vestíbulo del Palacio de San Telmo en Sevilla, el <i>Bodegón de uvas y hojas de parra</i>, como complemento de su obra <i>Parra en otoño</i>.</p> <p>Participa en la exposición conmemorativa del 40º aniversario de la Galería Juana de Aizpuru junto a obras de los otros cuatro artistas que expusieron en la muestra inaugural (Gerardo Delgado, Francisco Molina, José Ramón Sierra, Juan Suárez y José Soto)</p>
		Vive entre Sevilla y Sanlúcar de Barrameda	

SELECCIÓN DE OBRAS Y TEXTOS.

I. PRIMERAS OBRAS

Es obvio que, no sólo lo que ha pintado, sino hasta lo que es Carmen Laffón, tiene que ver con el espíritu y la forma de lo que vengo llamando "jardín animado": jardín animado como representación pictórica de un lugar sin tiempo, antes del tiempo, o al margen del tiempo, con todo lo que ello comporta.

¿El jardín animado como representación de un lugar sin tiempo? Basta con echar una ojeada a los cuadros y dibujos de Carmen Laffón de los años 50 y comienzos de los 60, a lo que podríamos llamar su etapa juvenil, para descubrir que están dominados por la nostalgia. El término nostalgia procede del griego y significa el dolor producido por no poder regresar. ¿Adónde? En primer término, quizá, a la tierra natal, la patria, la tierra de los padres. (...)

(...) Los cuadros primeros de Carmen Laffón, cuadros que insisten sobre el tema de figuras femeninas aun en edad, voy a decirlo así, núbil, aunque también, sin más, infantiles; esto es: en el tema de los niños y en la inquietud de éstos cuando comprenden de forma, cada vez más perentoria, que dejan de serlo. Son todas ellas figuras, aisladas o en grupo, que se recortan o están sumergidas en la naturaleza, en el jardín. En cualquiera de sus representaciones pictóricas se percibe la nostalgia incluso como futuro pasado. Esto último quizá sea, en relación con la infancia, algo muy de nuestra época o, si se quiere, más patente en ella; al fin y al cabo la época moderna por excelencia y, como tal, la época de la nostalgia, para la que hasta el futuro es vivido ya como pasado hasta por quienes no son sino sólo futuro, como los niños. (CALVO, F., 2000, p. 16)

En una primera etapa, que abarcaría el período que va desde el Coro de niñas (1956) a las obras de comienzo de los años sesenta, Laffón entrega, de una manera coherente y reveladora de una rica personalidad, una galería panorámica que nos descubre una visión del mundo ya madura, compleja. No se trata, por tanto, de un período de aprendizaje. Aunque la evolución posterior será muy notable, las claves de su obra aparecen ya explícitas. A lo largo de su producción variarán los modos de expresión, pero no el repertorio de temas ni la elaboración sentimental que los envuelve. La naturaleza como reflejo de la vida interior; la presencia enigmática de las cosas; cierto anhelo de pureza, de afirmación moral de la persona, ya están en estos primeros cuadros. En ellos se

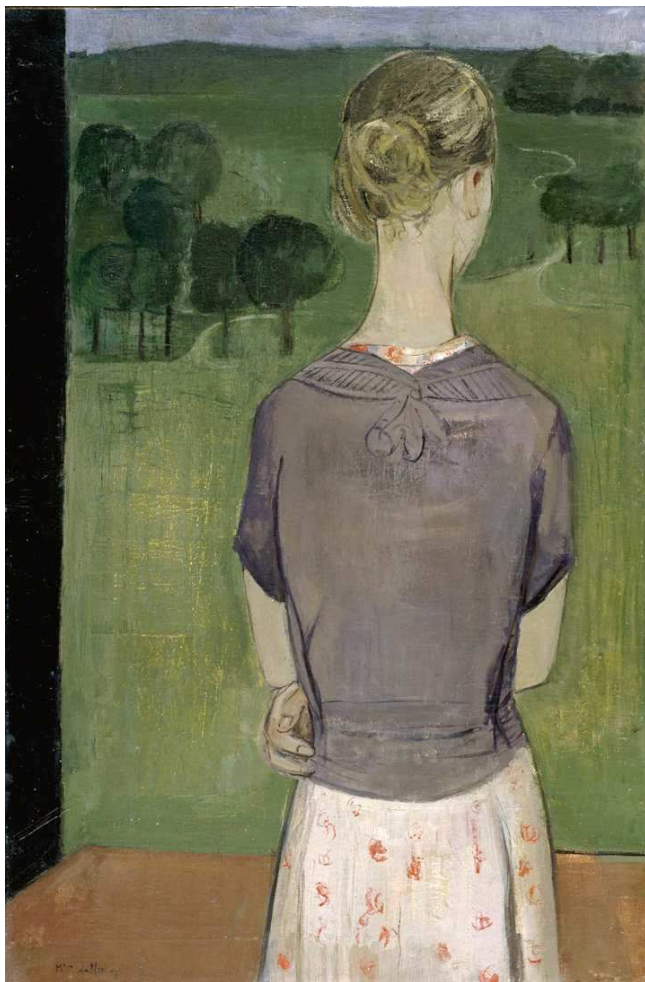
armonizan pasajes introspectivos, antes que reales, elaborados por la imaginación con un propósito concreto. Las representaciones del cuadro tienden a formalizarse en figuras hieráticas, planas. Parecen la cristalización de ideas que adquieren un valor simbólico. Esto vale tanto para las figuras propiamente dichas como para los objetos, los paisajes. Todos ellos aparecen fundidos en el único plano del cuadro, convertido en casi un bajorrelieve que permite ordenar el conjunto en una síntesis más o menos afortunada, pero precisa y no revisable. (CÁCERES, A., 1997, pp. 13-14)

Si deseamos descubrir qué es o que más impacto le causó en ese primer contacto directo con los artistas del Renacimiento temprano, tal vez debiéramos señalar cierta falta de contraste entre las figuras y el fondo, el corte de la profundidad de la perspectiva y una tendencia hacia el detalle poético y simbólico. Tomemos, por ejemplo, *Dos niñas cogiendo naranjas* (1957), en la que tenemos a las dos niñas proyectadas sin profundidad y ataviadas con unos vestidos que podrían haber sido escogidos por Rosetti. Están cogiendo naranjas, las cuales pueden ser interpretadas como la fruta de la inocencia, pero también como la de la experiencia. En otras palabras, han sido plasmadas en un momento de transición, de paso de un estado a otro. Las dos niñas no se están comunicando, sino que están encerradas en sí mismas, perdidas en sus pensamientos y ensoñaciones. Tras ellas hay un paisaje que es claramente andaluz, con sus naranjales y sus casas encaladas. Esta obra está imbuida de un tono poético: de interioridad, de separación, de reflexión. (POWER, K., 1995, p. 23)

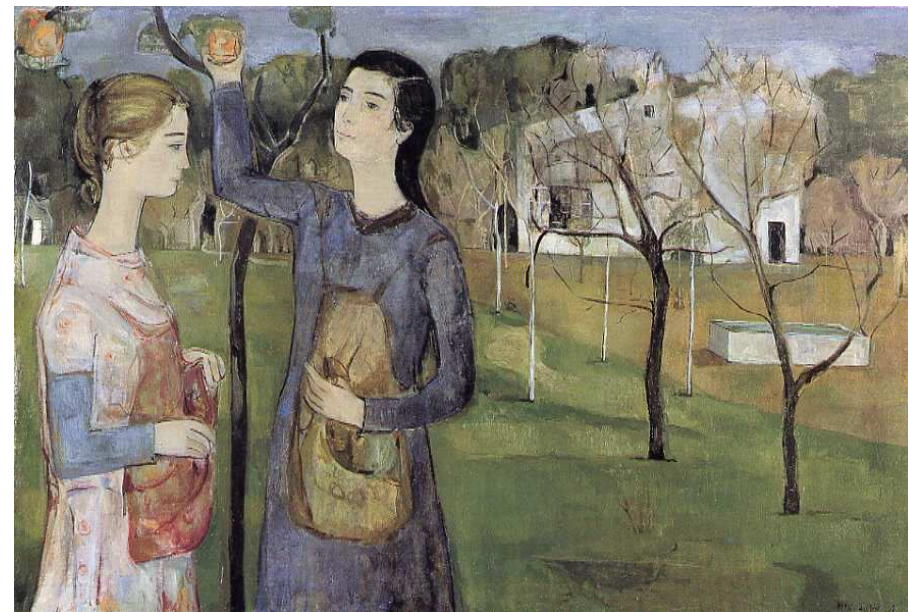
Del mismo modo, en *Figura de espaldas* (1956) podemos ver ya lo que se convertirá en un tema característico de Laffón: el temor y el asombro que le produce la inmensidad del mundo. La figura está de espaldas al espectador, mirando al mundo por una ventana. Se siente protegida, por así decirlo, por el espacio interior, pero a la vez reconoce que está a punto de pasar a otra condición del yo. Contempla la distancia, las posibilidades del futuro, pero nos parece sentir que su mirada se pierde en esas mismas distancias, haciendo que se refugie en sí misma y en sus miedos. El propio paisaje se convierte en algo interno, lo cual queda vagamente sugerido por el uso que hace Laffón de unos elementos casi esquemáticos y abstractos. La joven mira con ojos de asombro, como si fuera un fauno cogido por sorpresa en el bosque. Así, tenemos aquí una presentación primeriza de una figura que mira al mundo, el cual es, a su vez, un espejo de los sentimientos de ella. La perspectiva, tan drásticamente recortada, elimina toda distancia entre sujeto y mundo, recurso que más tarde la artista explotará en sus naturalezas muertas. La muchacha da la espalda al espectador,

como si insistiera en su necesidad de intimidad y absorción total en sí misma. Al mirar al mundo está mirando en su interior. Ve un camino que se extiende, lleno de giros y curvas, lleno de incertidumbres y placeres desconocidos. Permanece fascinada, y a la vez un tanto temerosa, ante ese misterio sin desentrañar y ante el umbral de su propia femineidad. (POWER, K., 1995, pp. 23-24)

A este período capital de Carmen Laffón, pertenece la pintura Muchacha de espaldas, paradigma de lo que acabamos de decir. En ella, una joven se sitúa ante el paisaje que delimita una ventana. Muy próximo al borde superior del lienzo, el horizonte recorta una franja estrecha de cielo. En la inferior están el quicio de la ventana, como base de la composición, y el arranque de la figura que recorre la dimensión vertical del cuadro. Hay, por tanto, una vasta profundidad de campo que se extiende desde el observador, situado detrás de la muchacha, hasta el cielo entrevisto en la parte superior. Pero no hay un análisis formal del espacio ni de la luz. El color se emplea en tonos locales, como elemento de expresión, no para analizar volúmenes ni efectos luminosos, ni para crear una atmósfera. De hecho, la luz parece haberse ausentado y con ella el aire, quedando en su lugar una penumbra ideal, ensoñada, carente de profundidad. (...) este cuadro se compone de símbolos que se ordenan en una lectura hecha en penumbra. Sabemos que los árboles del medio plano -oscuros, monocromos, elementales pero capaces de abarcar una expresión compleja- están más allá y que son árboles porque las copas, los troncos, el prado extendido ante la ventana, tienen un valor simbólico, de representación, similar al de las vías del ferrocarril que un niño dibuja paralelas en su cuaderno. Lo mismo ocurre con el camino, que serpea en meandros suaves, alejándose hacia el horizonte sin perspectiva, pero eficazmente: con la eficacia de la sugestión, no de la ilusión. Todos los elementos están subordinados a esta intención unitaria, sintética, que se resume en que una figura contempla sosegadamente un paisaje que es al mismo tiempo liberación y promesa. Laffón nos sugiere una necesidad de revelación y de conocimiento del mundo, como pudiera hacerlo, con otros medios, un poema. Esta sugestión está enraizada en el núcleo profundo de la personalidad de la pintora. Resume un conflicto interior y lo sintetiza en el cuadro. (CÁCERES, A, 1997, pp. 14-15)

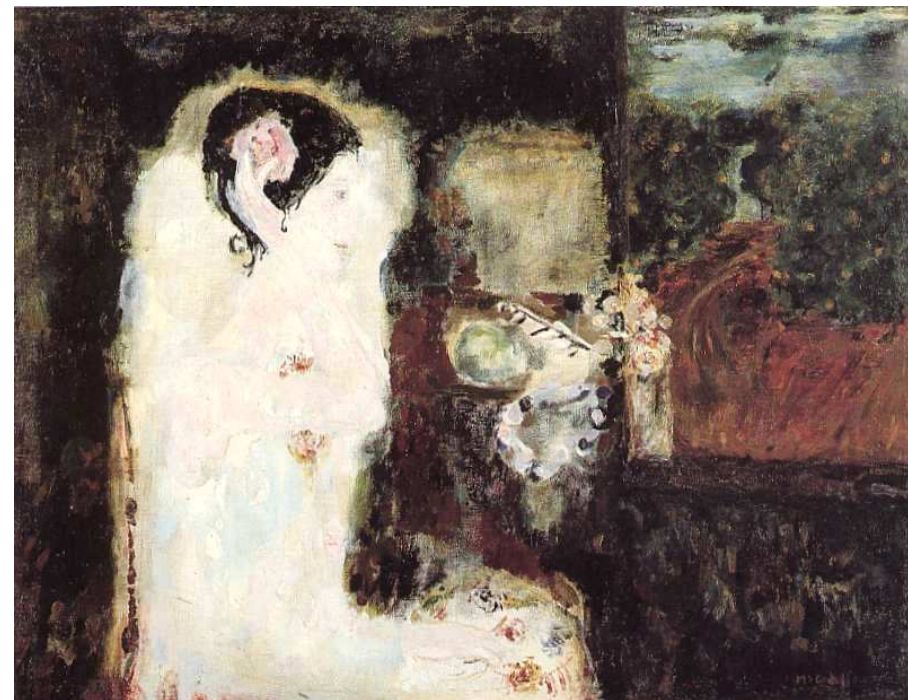


1 Figura de espaldas, 1956, 100 x 66 cm.



2

3



1

2 Dos niñas cogiendo naranjas, 1957, 97 x 145 cm.

3 Muchacha en la ventana, 1958, 89 x 116 cm.

II. RECUERDOS Y LA SERIE “MARCELINA

La idea de la muerte, así como la de la vida, que está presente en los paisajes y en los bodegones de modo alusivo y simbólico, a través de la idea del tiempo y de su experimentación desde la duración, en las figuras adquiere otra tonalidad y recurre a otros mecanismos representativos.

La muerte aparece como un sinónimo de ausencia. Se trata de una ausencia definitiva ante la cual la pintura (que es entendida sobre todo como presencia de lo vivo) solo puede recordar a través de otra y diferente representación. Este detalle nos remite a las necesidades del proceso pictórico de Carmen (...)

Así ocurre en una obra como *La muerte del Coli*, realizada en 1964 ante el impacto que produce en la artista la noticia de la cogida mortal a un conocido banderillero de la época (*El Coli*). Se trata de un extraño bodegón en el que sobre una repisa y a modo de altar profano, unas flores (quizás madreselvas o galán de noche) se esparcen cortadas y sin formar un ramo, delante de una fotografía del Coli en traje de luces y un recorte de periódico (quizás fijado con chinchetas a la pared) en el que aparece una fotografía del cuerpo sin vida del banderillero tendido en el ruedo. Este cuadro se relaciona estrechamente con *Homenaje a Mozart en Sevilla* (1963) que muestra otro “altar”, en esta ocasión dedicado al compositor y en forma de bodegón doméstico de tono burgués, con la silueta de la Giralda dominando la perspectiva que abre una ventana sobre los tejados de la ciudad.

En *Rosas para mi maestro* (*Homenaje a don Manuel González Santos*) realizado en 1965, las referencias al modelo de vanitas clásico están sutilmente citadas por un jarrón de rosas que se han ido deshojando. Al fondo, como una aparición se desdibuja un fragmento de la única fotografía que de su maestro conserva la artista. En ella aparece junto a sus compañeros de taller en el estudio donde aprendió a pintar, situándose don Manuel González Santos, el maestro, en el centro y con su nieto de pocos años de edad en su regazo. En el cuadro sin embargo ha desaparecido la escena y todos los demás personajes, solo permanecen el maestro y su nieto. Es como el bucle de las generaciones de la tradición pictórica clásica, en el que la vejez se encuentra con la infancia en una metáfora de los ciclos de la vida y de la muerte. (OLMO, S.B., 2000, pp. 28-31)

Rosas para mi maestro (*Homenaje a Don Manuel González Santos*) es un estudio perturbador, pero característico de Laffón, muy cargado psicológicamente con una atmósfera enrarecida que mantiene el balance entre dibujo y color. El profesor está sentado,

vestido con su abrigo blanco y con su nieto entre las rodillas. Es una imagen que evoca el tiempo, el ciclo vital, el tema de la pérdida y la continuidad. Los pétalos de rosa esparcidos por la mesa nos recuerdan, inevitablemente, que la vida es efímera y su belleza se desvanece, y que la naturaleza está teñida de una tristeza que la define. La figura parece flotar en el espacio, como presencia, pero también como ausencia. Parece estar abriéndose paso hacia la superficie, como el registro de su presencia en la memoria, como una emoción que no puede reprimirse y no deja de salir a la luz. Digo presencia imaginada, o destello del recuerdo, porque la figura del maestro se presenta fuera de escala comparada con las flores que parecen estar hablándole, o en todo caso hablarle a él. La rosa es un símbolo evidente de emoción, captada aquí en toda su plenitud, que de por sí es una triste señal de la inmanencia de su desaparición. El concepto del paso del tiempo es siempre un reto para un pintor. ¿Cómo captarlo? ¿Cómo representarlo? El caballete es aquí símbolo de una profesión, de una forma de vida, de una presencia que ha acompañado al pintor a lo largo de los años y que ahora le sobrevive. La presentación dramática de una superficie ante todo uniforme, de escasa profundidad, rompe toda pretensión de crear un clima de realidad, y enfatiza la naturaleza irreal de la obra y la forma en que las imágenes flotan en la mente, yendo y viniendo, modificadas por los sentimientos y horadadas por el tiempo. Es una obra que podemos relacionar con facilidad con la serie sobre las cartas y con los interiores, que son la interpretación en forma de adagio del tema de Laffón de la presencia y la ausencia. (POWER, K., 1995, p. 29)

(...) representar no es copiar, sino crear mundos a partir de los estímulos de lo que se observa y quiere, y así nació una de las serie más sugerentes de su labor creativa: las "Historias de Marcelina". Y ¿quién era ésta? Una muñeca que un día la artista descubrió no de manera casual, pero tampoco premeditada. La vio en casa de unas amigas y le impresionó el reflejo de la luz en la cara de porcelana. Sintió ternura por ella y se dispuso a pintarla. Hizo un pequeño cuadro cuyo variado colorido no prefiguraba lo que vendría después.

Marcelina ya no está erguida en una actitud dominante, sino que va a la deriva, como huyendo de ese fuego que parece atemorizarla. Ya no es simplemente una muñeca, sino un ser lleno de incertidumbres que cruza un espacio de grises verdosos, un aire onírico, de malos sueños, donde está sola o donde su única compañía es el miedo; ese miedo que la desplaza a un lado, que le hace casi caer y llevarse la mano hacia los ojos para secarse sus lágrimas. Y el miedo es cada vez mayor: es un vacío negro en el que ha

desaparecido hasta el fuego, y ella ve cómo se le viene encima y lo contempla con el espanto de sus pequeños grandes ojos abiertos. Es una incursión en el terror infantil, quizás el más doloroso por ser el menos culpable.

Pero no todo es horror en el mundo de Marcelina. También existen los buenos sueños reparadores y los posibles viajes que le llevarán a la felicidad, a una región luminosa y blanca donde ella se confunda con la luz. Colgado de una percha está su abrigo; apoyado en el pretil de una azotea su vestido; por el suelo sus zapatos, sus calcetines, sus juguetes. Y todo está pintado con un ternura entrañable, como si se tratase de una hija, o ésa fuera ella misma, o fuesen escenas de su niñez, vivida o imaginada.

La serie es una reflexión sobre la infancia, con sus luces y sombras, sus miedos y sus ensoñaciones. Las primeras experiencias de un ser frente a la vida, frente a un mundo que no se comprende y no puede ser dominado por la inocencia. (CORTINES, J., 1992, pp. 17-18)

(...) En Marcelina tiene miedo vemos la figura, al igual que Alicia, dando vueltas en el vértigo de su imaginación, corriendo de un rincón oscuro a otro, atrapada en la vorágine del terror que le produce la luz blanca. (...) Lleva puesto un abrigo, como si tuviera intención de escapar, pero su huida desesperada no tiene destino. También lleva puesto un camisón, o tal vez sea un traje de novia, y esto la hace aún más vulnerable. Se ha visto sorprendida y obligada a actuar. Estas imágenes implican un giro violento en su condición, y la voluntad repentina de centrar su necesidad, su deseo y su miedo de huir: Marcelina con su maleta, Marcelina con su abrigo, Marcelina huyendo de las llamas. Es presa del impulso irracional de abandonarlo todo. Su abrigo y sus zapatos son símbolos de la huida y de la necesidad de salir al mundo, de plantarle cara a lo desconocido y de asumir de modo más completo su identidad. (POWER. K., 1995, p. 31)



1



2



3

1 La muerte de El Coli, 1964, 65 x 80 cm.

2 Homenaje a Mozart en Sevilla, 1963, 89 x 116,5 cm.

3 Bodegon del pan 1970-1989, 60 x 73 cm.



1



2



3

1 Rosas para mi maestro (Homenaje a D Manuel González Santos) 1965, 53 x 65 cm.

2 Marcelina tiene miedo, 1965, 89 x 116 cm.

3 Marcelina viaja, 1965, 130 x 81 cm.

III. OBJETOS Y CUNAS

Existe también otra respiración, otro latir menos evidente, pero perceptible para quien repara en la vida íntima de los objetos cotidianos, esos objetos de uso como una máquina de coser, una radio, o una canasta de ropa. No es que la artista los use, pero sí quienes están cerca de ella, o bien ella les da un uso distinto al de los otros.. Son objetos de elección, contemplación e indagación en su realidad. La máquina en uso deja al descubierto sus hierros, su tabla, su correa, su aguja que taladra la ropa, mientras por el suelo yacen unos ovillos de hilo. En un rincón de paredes desnudas es un objeto vivo, negro, frío, punzante, que debe resguardarse de las inclemencias domésticas cuando no está en funcionamiento, y entonces se le cubre con la funda de madera, y luego un amplio paño blanco, una sábana, la recubre por entero como si de algo sagrado se tratara. La artista ha sabido ver y expresar que esos objetos, velados y desvelados, tienen una especial significación para aquellos que los usan, quieren y cuidan. Para ella son realidades concretas a las que mira de frente, con serenidad, con penetración, con delectación en sus formas, en el riquísimo colorido que le ofrecen; cosas a las que se siente unida por formar parte de una cotidianeidad que la incita continuamente a reflexionar sobre su sentido. ¿Cuál es el de una canasta con delicada ropa que perfuma un ramillete de flores silvestres? La plasmación de la pulcritud, la concreción de una aromática vaporosidad, la aprehensión de esa frágil realidad que ha sido preparada por manos femeninas y que otra mano de mujer pinta con sensibilidad más consciente. (CORTINES, J., 1992, pp. 18-19)

(...) en la luminosa aparición de sus Cunas, el ordenado espacio de la pintura contrasta con la fuerza de la luz y ambos acentúan la solidez de la cuna y el abandono del niño al sueño. Algunos mitos griegos hacían del sueño antídoto contra el paso del tiempo. En la Cuna de Carmen Laffón alienta ese deseo de eternizar la infancia. Sin negar evidentes raíces psicológicas, cuna y niño parecen establecer un recurrente juego de protección y desvalimiento, juego inquietante pues, en su final, remite al de vida y muerte. Esta relación entre orden y desorden, gratuita presencia de la vida y paso del tiempo se acentúa en el contraste del cuadro con las cabezas infantiles -Sandra y Marta- primeros ensayos escultóricos de Laffón. La rotundidad de su forma y su separación del cuerpo hacen que estos bocetos tengan la fuerza de convertir su entorno en un espacio análogo al del cuadro, y esas mismas cualidades, en su abstracción y unidas a la delicadeza del modelado y a la quietud de la expresión reiteran la intranquila presencia de desamparo y de muerte. (DÍAZ-URMENETA, J.B., 1996, p. 17)



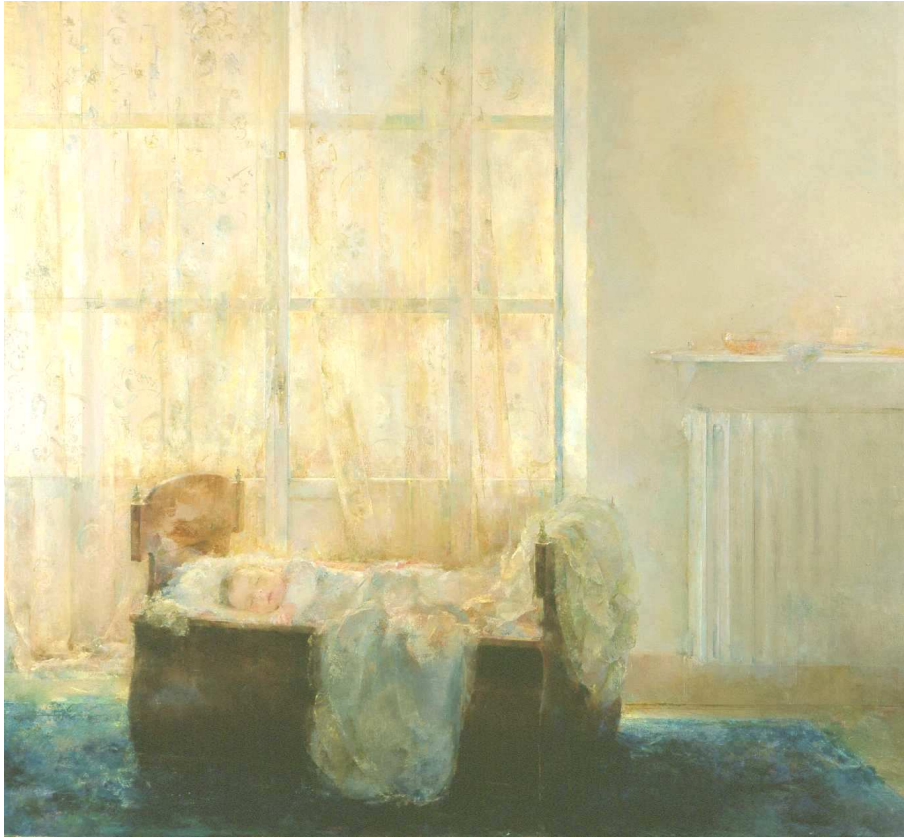
1

1 La camilla, 1967, 146 x 114 cm.



2

2 Máquina de coser al uso, 1966-67, 146 x 114 cm.



1



2

1 La cuna, 1969-74, 190 x 200 cm.

2 Inés Laffón en la cuna, 1995, 170 x 196 cm.

IV. PAISAJES Y BODEGONES



1



2

1 El estanque amarillo, 1962, 66 x 82 cm

2 La enredadera, 1969, 79,5 x 68 cm.



1



2

- 1 Sevilla desde el río, 1982-85-92, 119 x 145 cm
- 2 Sanlúcar de Barrameda, 1994-2002, 84 x 150 cm



1



2

1 Bodegón del galletero, 1990-92, 73 x 96 cm

2 Bodegón rojo, 1991-92, 73 x 96 cm.

V. LOS ARMARIOS

Existe también otra respiración, otro latir menos evidente, pero perceptible para quien repara en la vida íntima de los objetos cotidianos, esos objetos de uso como una máquina de coser, una radio, o una canasta de ropa. No es que la artista los use, pero sí quienes están cerca de ella, o bien ella les da un uso distinto al de los otros.. Son objetos de elección, contemplación e indagación en su realidad. La máquina en uso deja al descubierto sus hierros, su tabla, su correa, su aguja que taladra la ropa, mientras por el suelo yacen unos ovillos de hilo. En un rincón de paredes desnudas es un objeto vivo, negro, frío, punzante, que debe resguardarse de las inclemencias domésticas cuando no está en funcionamiento, y entonces se le cubre con la funda de madera, y luego un amplio paño blanco, una sábana, la recubre por entero como si de algo sagrado se tratara. Como igualmente se tapa la radio que está en la repisa con un paño de flores cuando permanece apagada.

La artista ha sabido ver y expresar que esos objetos, velados y desvelados, tienen una especial significación para aquellos que los usan, quieren y cuidan. Para ella son realidades concretas a las que mira de frente, con serenidad, con penetración, con delectación en sus formas, en el riquísimo colorido que le ofrecen; cosas a las que se siente unida por formar parte de una cotidianeidad que la incita continuamente a reflexionar sobre su sentido. ¿Cuál es el de una canasta con delicada ropa que perfuma un ramillete de flores silvestres? La plasmación de la pulcritud, la concreción de una aromática vaporosidad, la aprehensión de esa frágil realidad que ha sido preparada por manos femeninas y que otra mano de mujer pinta con sensibilidad más consciente. Esa canasta, ese objeto frontal, pertenece a la mejor tradición de un género muy conocido desde dentro. (CORTINES, J., 1992, pp. 18-19)

(...) El armario es, por supuesto, una maravillosa imagen de misterio, de lo que está oculto, de los cuidados domésticos, de intimidad dentro de la intimidad, de guardar los miedos bajo llave, de historias acumuladas. No resulta sorprendente que se haya convertido en una de las imágenes favoritas de Laffón. Como es a menudo el caso, en un principio parece reparar en la imagen a un nivel meramente anecdótico, como algo que simplemente existe a su alrededor, pero que Laffón intuye que alberga su propio misterio manchado y lleno de matices.(...)

(...) El Armario de madera, 1973 y la serie Armario blanco, 1979 claramente demuestran la intención de proyecto que yace en el centro de la obra de Laffón -la forma en que coge un tema, lo recorre y lo simplifica en pos de un mundo de silencio y esencia abstracta. Es como si cuanto más mirara, menos le quedara, y más esencial resultase este poco. Todas las obras de la serie son del mismo tamaño, 100 x 81. El primer armario es casi un ejercicio académico, al pintar lo que tiene ante ella -la puerta abierta del armario, los estantes, los objetos que cuelgan de clavos- todo está lleno de recuerdos del contacto y el uso, de significados acumulados a lo largo de un periodo de tiempo. La llave de la cerradura, el cajón medio abierto, los objetos de uso diario, todos llevan consigo sus historias particulares -historias sencillas con un correlato en nuestras propias vidas. Hay un cúmulo de detalles y cierta estilización. Es una obra atractiva, repleta de los matices de una sensibilidad aguda, íntima, de agradable contemplación. Sin embargo, esta vida casera sin complicaciones no tiene nada que ver con el mundo de los armarios blancos que aparecerá desde 1979 en adelante. Esta es una serie extraordinaria sobre el silencio, el vacío y la simplicidad, sobre las ligeras perturbaciones del sentimiento, y sobre la intensidad de lo que sigue sin declararse y lo que está siempre inmanente. Nuestra mirada se desplaza hacia el vidriado azul del tazón colocado encima del armario, que sentimos como un murmullo igualmente presente en la pintura del fondo o como un latido dentro del armario. Son poco más que sensaciones registradas, sin palabras, susurradas suave pero repetidamente, perdidas en los silencios de un vacío que las rodea. (POWER, K., 1992, p. 61)

La serie de los «Armarios», que se inicia en 1973 con Armario de madera es uno de los ejemplos más claros de la aproximación de esta artista a la abstracción, aproximación que separa con toda claridad su obra de la de los otros pintores “realistas”. (...) El armario de 1973 se aferra a su identidad como «armario», y permite a Laffón concentrarse en el problema técnico de la distinción entre madera, tela, metal, porcelana y cerámica. De forma característica, pone énfasis en el juego entre lo que se ve y lo que no se ve, entre lo que está oculto y lo que es visible en parte, e insiste en la inmanencia del misterio en todos los objetos que están sometidos al uso diario. En otras palabras, Laffón se separa radicalmente del mero costumbrismo o del lirismo andaluz perfumado para asumir uno de los códigos estructurantes de su tiempo. Los armarios la llevan a lo que ha estado buscando intuitivamente. Reúnen en sí el mundo poético del lenguaje de los objetos con un sentido de la construcción y con un color expresivo y saturado que, por extraño que pueda resultar, incluso le debe algo a pintores como Rothko u Olitski. Aquí Laffón es plenamente consciente de que los registros miméticos de la realidad son inadecuados e incapaces de representarla. La realidad es la ficción de lo que nos rodea. Los «Armarios»

son la primera comprensión clara de ese reconocimiento, del mismo modo que los «Cotos» y los «Bodegones rojos» son la culminación de dicho proceso. Como serie, exploran las polaridades del blanco y negro, comenzando con blanco sobre blanco para seguir con negro sobre blanco y terminar con negro sobre negro.

Lo que quiero decir es que Laffón pinta de acuerdo con un proyecto y avanza por medio de ideas construidas conceptualmente. Todas las obras de esta serie tienen las mismas dimensiones, 100 x 81 cm, y funcionan como una unidad. Aunque podríamos ver la primera obra casi como un ejercicio académico, también es el punto de partida para el movimiento interior hacia las reverberaciones que produce en la mente y en las emociones. En esta obra la llave está en su cerradura, los cajones de la parte inferior están entreabiertos y los objetos de dentro o encima del armario tienen su propia historia. Son una constatación de las rutinas, pequeños rituales y necesidades sencillas que configuran los patrones de la existencia cotidiana. (POWER, K., 1995, pp. 39-41)

(...) los Armarios. Se ofrecen frontalmente a la vista pero a la vez ocultan. Abiertos, pueden llevar de nuevo a un juego de mostración y ocultamiento: el sobre, el jarro, el perfumador son otras tantas guías de un mundo secreto incluso para quien lo posee, porque se resiste a ser concretado, determinado. El deseo no se anuncia en formas fijas sino en un juego de oscilaciones que hacen del objeto o simple cosa o símbolo en el sentido expuesto. De ahí sus apariciones y reapariciones, su juego de reiteración. Y de ahí también que el objeto ocupe un espacio fronterizo en el que siempre es posible negar la visión de lo nuevo en beneficio del reconocimiento de lo siempre igual.

En el plano del cuadro, los Armarios nunca perdieron su organización central y geométrica pero el lenguaje pictórico disolvía sus perfiles en el fondo hasta destruirlos o desplazarlos al dominio de la evocación o la memoria. En la escultura, la geometría se lleva al rigor del prisma -hasta el extremo en el Armario cerrado blanco- y se ofrece al espectador con la neutralidad de un objeto en interacción con el espacio objetivo del muro. No es, sin embargo, un objeto natural. La cuidadosa volumetría de pomos, cerradura, bisagras, ranuras y listones no es réplica de la realidad sino que confiere al armario profundidad y lo expone a la luz. Las fronteras entre cosa y obra se hacen borrosas. También las que separan a la escultura de la pintura porque el Armario-escultura conserva la huella de la mirada del pintor. El enclaustramiento de la nueva forma está recorrido por diferentes texturas y por un matizado lenguaje del color. que cubre la superficie frontal y lateral del objeto.

(...) La mirada del espectador queda suspendida en una doble oscilación: recorre el camino o el instante que separa a la cosa de la obra de arte y el límite entre la ilusión y el objeto. La misma superficie del Armario prolonga el juego: cubierta de incisiones, abultamientos, suaves fracturas y curvas, invita a la mirada a perderse por esos vericuetos de luz e incita a la mano a reconocer las texturas, aunque siempre está presente la evocación del simple armario trabajado por el tiempo.

(...) ocurre en el Armario negro. La pintura espacial se hace más austera, más evidente la materia. La dimensión de cosa está más subrayada. Si se lo compara con los Armarios negros de la serie pictórica, donde la magia de la pintura espacial rozaba la aparición, la reducción es claramente audaz. El armario ha contraído sus límites, su interacción con el muro es escueta, el misterio de la pincelada en su interior se restringe y parece concentrarse sólo en la superficie del sobre y de las tazas, cuyos límites se han hecho, sin embargo, más afilados, más evidentes. Sin duda es pintura, pero Carmen Laffón parece estrechar al máximo la delgada frontera entre obra y cosa y el resultado es una desnuda relación entre los objetos -armario, carta, tazas- que, de este modo diseñan una topología de la emoción y la memoria, el mapa de un campo de fuerzas -con resonancias beuysianas- cuyo poder de evocación condensa el efecto de la obra (DÍAZ-URMENETA, J.B., 1996, pp. 18-20)

- 1.ARMARIO DE MADERA. 1973. Óleo/lienzo. 100x81 cm.
- 2.ARMARIO BLANCO. 1979. Óleo/lienzo. 100x81 cm.
- 3.ARMARIO BLANCO. 1979. Óleo/lienzo. 100x81 cm.
- 4.ARMARIO CUBIERTO. 1979. Óleo/lienzo. 100x81 cm.



1



2



3



4



1



2



3

1. ARMARIO NEGRO. 1985. Óleo/lienzo. 100x81 cm.

2. ARMARIO NEGRO I. 1985. Óleo/lienzo. 100x81 cm.

3. ARMARIO NEGRO III. 1985. Óleo/lienzo. 100x81 cm.



1



2



3

- 1.ARMARIO CERRADO BLANCO. 1995.
Bronce pintado.
2.ARMARIO TAPADO. 1995.
Escayola.
3.ARMARIO BLANCO CON PERFUMADOR. 1995.
Bronce pintado.
4.ARMARIO DE BRONCE I. 1995.
Bronce.
5.ARMARIO NEGRO II. 1995.
Bronce pintado.



4



5



1



2



3

1.ARMARIO BLANCO. 2003. Óleo/lienzo. 100x81 cm.

2.ARMARIO CUBIERTO GRIS. 2005.

Óleo y témpera/Madera. 100x81 cm.

3.ARMARIO NEGRO. 2005.

Óleo y témpera/Madera. 100x81 cm.

FOTOS: Dibujos de armarios en Galería Egam.





1



2



3

1. ARMARIO, ARCÓN Y REPISA. 2005. Óleo, témpera y carbón/madera. 212x270 cm.

2. ARCÓN Y ARMARIO TAPADO. 2005. Óleo, témpera y carbón/madera. 212x270 cm.

3. ARMARIO CON PAÑO BLANCO. 2005. Óleo, témpera y carbón/madera. 212x150 cm.

VI. COTOS

El paisaje que contemplo desde mi estudio de Sanlúcar es la desembocadura del Guadalquivir, el río que viene de Sevilla, que muere en Sanlúcar y se hace mar abierto. Y justo enfrente, al otro lado, en la margen de Huelva, el Coto de Doñana. Lo que percibo de este territorio es una franja estrecha y larga, que se asienta en una horizontal perfecta sobre el río, cuando se hace ancho y profundo, antes de volcarse al mar. Sus extremos son dos puntas, la de Malandar, salpicada de ligera vegetación, que despide al río y se adentra suavemente en el mar, y en dirección opuesta, una lengua de arena seca que apunta al puerto de Bonanza, por donde sale el sol.

Los elementos que componen esta franja del Coto son, por una parte, los pinos que, acosados por las dunas móviles, sólo asoman sus copas. Y por otra, la playa, donde formando paralelas con la arena, crece en algunas zonas el barrón, mata de finas hebras que fija las dunas. (...) Lo siento como un paisaje sin adornos. Creo que la cualidad que lo engrandece es su simplicidad, esa aparente simplicidad de horizontales infinitas, que dividen los espacios de mar y cielo y configuran la banda del Coto. En la nitidez, en la pureza del dibujo de estas líneas, es donde radica, a mi juicio, su armonía, su vigor y su fuerza. Otras líneas de ondas y quiebras en la playa, de corrientes en el río, conforman un entramado que alcanza extraordinaria diversidad (...) El rigor de aquellas formas horizontales y la relación que se establece entre esta banda y los otros elementos de la desembocadura son la base de mi serie Vistas del Coto. Esta forma larga y estrecha que se apoya sobre el río ordena y estructura todo el paisaje. Son innumerables las interpretaciones que me brinda, tanto por lo que oculta, como por lo que me permite vislumbrar.

Y así, con las luces del amanecer, la banda del Coto surge uniforme y clara. Mas cuando aparece el sol de frente, dibuja franjas ocreas en la arena de su playa. Al subir la luz, comienza a emerger el matorral y dora las copas de los pinos. A la vez, la luz crea brillantes claros en las dunas, descubriendo sus variadas formas. Sin embargo, en los días sin sol el Coto se reduce a dos zonas: los verdes de la vegetación y la arena.

Por la tarde, la luz es aún intensa. Los azules del cielo se tiñen de tonos rosáceos a medida que se aproximan a las aguas, (...). En los largos crepúsculos del verano, la banda del Coto es oscura, de colores fríos y duros. Permanece largo tiempo en esa tonalidad, interponiéndose entre cielo y mar. Al anochecer, mar y cielo se funden, y El Coto parece retroceder y alejarse hasta no ser más que un fondo borrado. En la penumbra los espacios del cielo y del mar se hacen de plata (...). También en la noche, las paralelas del río

se ocultan; sólo se ve la delicada línea de las salinas de La Algaida. La noche llega formando un espacio uniforme y quieto. Son noches de silencio. (LAFFÓN, C., 2000, p.17)

Los «Cotos» son una de las series culminantes de la obra de Laffón. Los pinta tal y como los ve desde su estudio de Sanlúcar. Son íntimos, meditativos, variados en sus estados de ánimo y repetitivos en sus insistencias. Tienen toda la embriaguez vertiginosa y el orden estructurado de la música de cámara. Sigue la costa a lo largo de las riberas del Guadalquivir hasta el estuario, saliendo hacia mar abierto, para después fondear al otro lado del estuario, con las vistas que hay desde el jardín de su casa de La Jara, mirando hacia Chipiona. Estas obras nos hablan de una concentración voluntaria que busca una claridad de visión total: la sensación de un callado fluir en el núcleo de todas las cosas. Todas las bandas horizontales tan características son tomadas en suspensión, trémulas de energía estática: la playa, el río, el cielo y el propio Coto con su línea de dunas tras la que hay otra banda de vegetación. Y sin embargo, dentro de las mismas hay otra condición en suspenso, algo que se asemeja a una cualidad de la vida misma, lo que Pound habría llamado un *essent*. Al contemplar este paisaje Laffón logra finalmente hacerlo revivir en su interior. Lleva estas bandas horizontales, un paisaje que se sostiene entre cielo y mar, a la abstracción esencial que le subyace, a algún lugar más allá de lo palpable: Los ritmos que pone al descubierto -ondulaciones apenas visibles de algo casi inexistente- nunca transmiten la idea de las vanidades de la experiencia personal. (...)

Es como si al contemplar el Coto desde su estudio, bajo luces cambiantes y en las estaciones que se van sucediendo, aceptara las limitaciones de la espiral decreciente del tiempo, encontrando una imagen que es capaz de abarcar la certeza de que todo termina por descansar en un punto de quietud, irrevocable a la vez que cambiante. (...)

Es esta percepción de la tierra y el cielo como una arquitectura eternamente cambiante, aunque permanente, la que Laffón nos ofrece. La línea del Coto es el punto de concentración a lo largo de toda esta serie. (...) Esta línea en el medio es la que define el ritmo. Es aquí donde Laffón concentra visión y emoción. Es aquí donde se reúnen los susurros de lo que sabemos y lo que no sabemos, y las sombras de lo que vemos y lo que no vemos. Es aquí donde se rompe la línea y se vuelve a rehacer. Pinta el Coto en diferentes momentos, bajo luces diferentes y en estaciones distintas, para crear un compuesto de todas sus esencias. El horizonte estructura la visión de la artista. La leve línea ondulante en el medio de la obra le sirve como recurso para centrar su propio diálogo

meditativo con el mundo, para reconocer su irremediable soledad. Pasa de la claridad concentrada de lo que ve a la pura sensación, a los latidos del pulso. Los «Cotos» se convierten en un lugar en el que ver nuestro vacío esencial (...)

No hay nada salvo cielo y agua. Nada salvo la luz y su juego de definiciones. Laffón se concentra en la banda horizontal del centro, en la franja de tierra que está tan perdida en medio de la inmensidad de lo que la rodea que parece una imagen de la pequeñez e insignificancia del hombre. Mira asombrada la presencia sobrecogedora de la naturaleza. No hay señales de vida. Sólo la luz baila sobre la superficie de las cosas. Estas obras tratan de esa danza sorprendente, de las pinceladas de luz que percibimos como si fueran el latir del aire, de las ondulaciones apenas perceptibles, del calor; y también tratan del vacío, del infinito y de un conjunto de emociones que van del miedo a la alegría exaltada. Las bandas horizontales funden y separan. (POWER, K., 1995, pp. 43-47)



3



2



1



6



5



4

1. BAJO DE GUÍA, SANLÚCAR. 1981-83. Óleo/lienzo. 72,5 X 120,5 cm.
2. EL COTO DESDE SANLÚCAR. 1981-83. Óleo/lienzo. 72,5 X 120,5 cm.
3. EL COTO DESDE SANLÚCAR. 1984-92. Óleo/lienzo. 72,5 X 120,5 cm.
4. EL COTO DESDE SANLÚCAR. 1989-92. Óleo/lienzo. 72,5 X 120,5 cm.
5. MAR ABIERTO. 1992. Óleo/lienzo. 72,5 X 120,5 cm.
6. CHIPIONA DESDE SANLÚCAR. 1991-92. Óleo/lienzo. 72,5 X 120,5 cm.



1.EL COTO. 2005. Óleo/lienzo. 110x200 cm.

2.EL COTO. 2005. Óleo/lienzo. 110x200 cm.



1. EL COTO. 2005. Óleo/lienzo. 110x200 cm.
2. EL COTO. 2005. Óleo/lienzo. 110x200 cm.



1



2



3



4

- 1.VISTA DEL COTO. 1989. Pastel/papel. 45x62,5 cm.
- 2.VISTA DEL COTO. 1998-2000. Pastel/papel. 45x62,5 cm.
- 3.MAR ABIERTO. 1998-2000. Pastel/papel. 45x62,5 cm.
- 4.VISTA DEL COTO. 1998-2000. Pastel/papel. 45x62,5 cm.

VII. EL ESTUDIO

Los más recientes trabajos escultóricos de Carmen Laffón, *Mesa en el estudio* (1995) y *Mesa, relieve y tableros* (1996) ofrecen una inmersión en el propio proceso creativo a través de la reconstrucción y recreación de los espacios del taller. Más que obras propiamente escultóricas constituyen los elementos – eso sí escultóricos – de un proyecto de instalación. Sin embargo no se trata de la mera reproducción de un espacio, es más precisamente el análisis formal y conceptual de cómo entender el proceso de la pintura a partir de una percepción de volúmenes. En realidad ese ha sido el proceso de las cunas y de las cabezas de los niños: para pintar Carmen Laffón necesita el volumen que permita el acontecimiento de las emociones.

En esa dirección apuntan los aspectos más espaciales y arquitectónicos de unas piezas que exigen una medida y calculada disposición, casi en términos de instalación. Las relaciones y las tensiones entre fondo y planos con volúmenes exentos, plantean que la mesa de trabajo es solo una proyección de lo que ocurre en las ideas y en el pensamiento. Finalmente se trata también y esencialmente de un problema de mirada en cuanto que la orientación (de la mirada) de los volúmenes es decisiva para entender todas estas relaciones: pensemos en cómo se articulan los bustos sobre las mesas dirigidos o “mirando” no hacia el espectador si no hacia el fondo (nuevamente la espalda de la figura y la mirada oculta frente a un paisaje que nos encontrábamos en uno de las obras de 1956) donde cuelga por otra parte un bajorrelieve que inevitablemente remite a la bidimensionalidad de la pintura. (OLMO, S. B. 2000, pp.22-33).

Una de las esculturas de Laffón presenta una mesa cubierta por un luminoso mantel en cuyo extremo hay un busto renacentista. No vemos su rostro, vuelto hacia una mampara, un elemento en bronce similar a las que en el estudio del pintor sirven de fondo a un modelo o sostienen un lienzo o un papel. Contra este fondo sólo vemos del busto los reflejos dorados del cobre que brillan a través de la pintura blanca. ¿Resplandor de una cabellera de mujer o signo de la acción del tiempo sobre un objeto, modelo de estudio y a la vez obra de arte, que ha anudado miradas y reflexiones del pintor? En la parte superior de la mampara sí podemos ver un rostro. Grabado en suave relieve sobre una plancha de cobre y pintado en blanco, casi parece un dibujo. Como si las reflexiones, las reiteradas miradas perdidas en el busto renacentista hubieran dejado esta huella. En el relieve ocurre lo que ya vimos en los retratos femeninos: no es la réplica del busto clásico; los escasos trazos, unos firmes, otros disueltos en luz, y el suave modelado del fondo

más que a una época pasada remiten a la múltiple significación que el objeto -cabeza de mujer, modelo cotidiano, obra renacentista- ha ido adquiriendo para la artista. Da la sensación de una imagen que, de repente, reúne diversas direcciones de la memoria y se deposita en el fondo -pictórico y real- de la mampara. El relieve tiene algo de repentino apunte y el vacío, que señala el lugar del pintor, hace pensar en que quizá se haya abandonado la idea porque puede que sean más importantes los dibujos que deben llenar los papeles -en bronce- que, doblados, reposan tras el busto, sobre la mesa. Alguien puede temer por la suerte de tal apunte, sentir su precariedad. Si el espectador recorre estos elementos más con su cuerpo que con su mirada, si ocupa el lugar del pintor, si descubre que la segunda mampara, colocada tras la primera y ligeramente excéntrica respecto a ésta, no es un reforzamiento del fondo visual de la escultura sino que establece un secreto espacio lleno de color, entonces, quizá, descubra el circuito conceptual que recorre la pieza, el despacioso ejercicio de pintar la expectativa esquiva de cada fondo en blanco, la promesa frágil de cada inicio. (DÍAZ-URMENETA, J.B, 1996 pp.18-19)



1



2



3

1.MESA EN EL ESTUDIO. 1995. Bronce pintado. 110x120x86,5 cm.

2.MESA, RELIEVE Y TABLEROS. 1996. Bronce pintado. 197x140x137 cm.

3.EN EL ESTUDIO: MESA Y REPISA. 2002. Bronce pintado. 197x170x170 cm.



BODEGÓN APOYADO EN UNA MESA. 1999-2001.
 Bronce pintado.
 Mesa 85x132x102 cm. Ventana 131x82 cm.





REPISA IMPROVISADA. 2002-03. Bronce pintado. 225x202x23 cm.



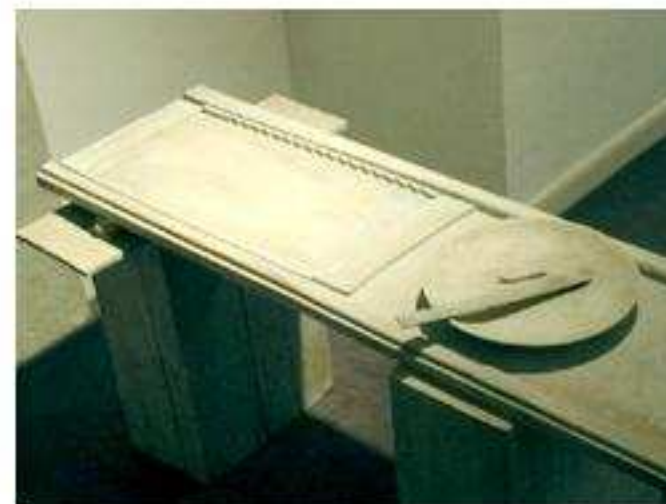
1



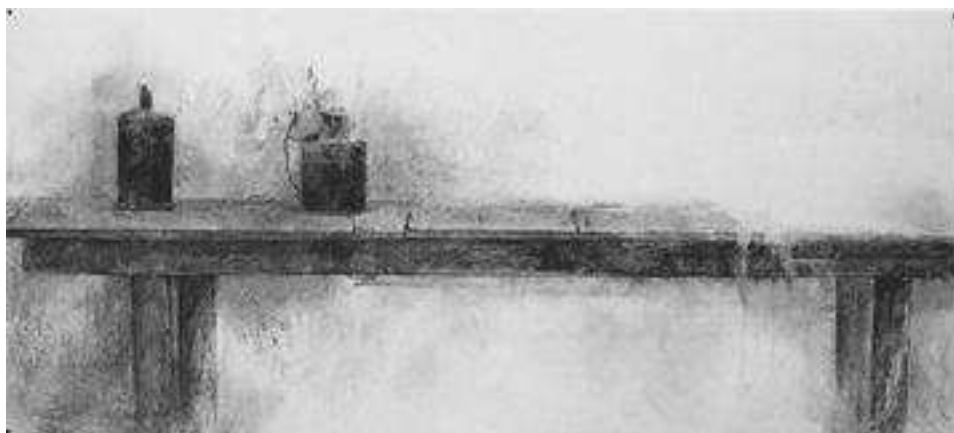
2

1. BODEGÓN DEL POYETE. 2004. Bronce pintado. 130x166x46 cm.

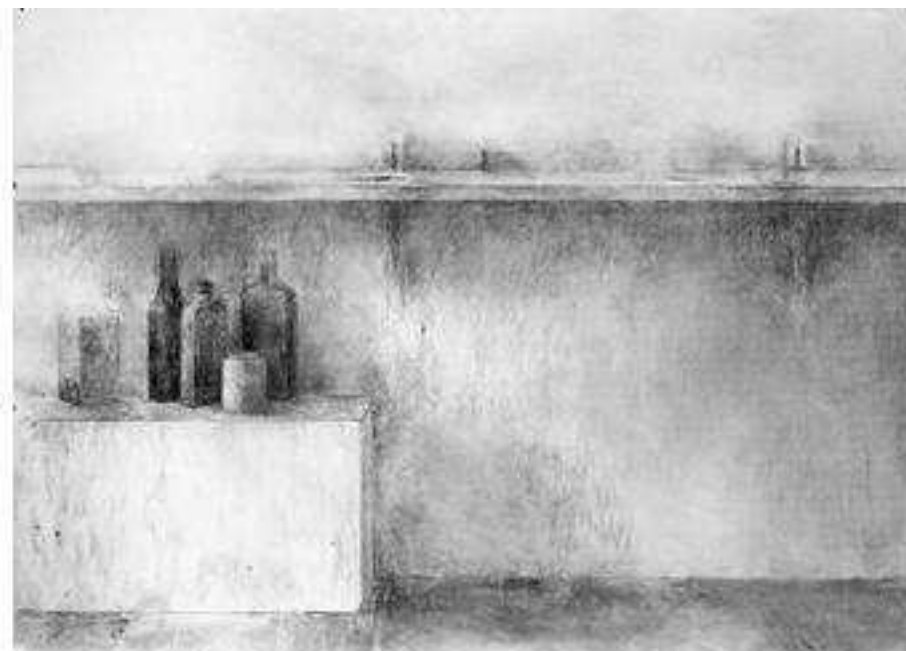
2. CESTA Y CARPETA NEGRA EN EL ESTUDIO DE BOLSA. 2004. Bronce pintado. 76x237x96 cm.



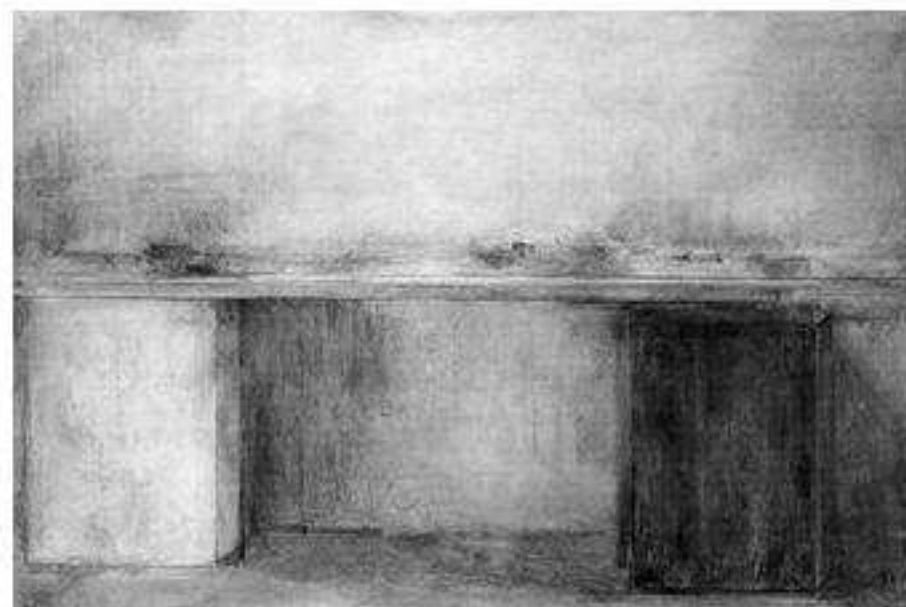
REGLA SOBRE MESA IMPROVISADA. 2004. Bronce pintado. 195x193x109.



1



2



3

1. REPISA IMPROVISADA. 2004.

Carbón/papel. 71x160 cm.

2. BODEGÓN BAJO LA REPISA II. 2004.

Carbón/papel. 119x166 cm.

3. MESA IMPROVISADA I. 2004.

Carbón y pastel/papel. 116x174 cm.



ARCÓN, MESA Y ATRIL CON LIBROS GRANDES Y PEQUEÑOS. 2005. Bronce pintado.

Dos piezas: 81x212x82 cm. / 90x190x63 cm.



VIII. JARDINES.



DIBUJOS PARA OCNOS. 2002. Carbón/papel. Dimensiones varias.



JARDINES DE GRANADA. 2006. Carbón/papel. Dimensiones varias

IX. LA VIÑA

Parecía obligado para alguien que desde su niñez ha pasado, y sigue pasando, buena parte de su vida en Sanlúcar de Barrameda, que un día escogiera como motivo de su creación artística el tema de la viña para abordarlo en su esencia y plenitud.

Todo Sanlúcar, ciudad y campo, gira en torno al mundo de la viña: las tierras blanquecinas, ricas en cal: la albariza, tan idónea para el cultivo de la vid; la variedad de cepas: listán, tempranillo, mollar, beba, moscatel y tantísimas otras; la vendimia, como una fiesta de alegría que expresa la maravilla del mundo renovado; las bodegas con sus penetrantes olores y su peculiar arquitectura de arcadas, sombras y jardines; las tabernas; vendimiadores, bodegueros, borrachos incluso; y el mar, el mar tan cercano, con su benéfico aire de poniente: “el milagroso secreto de las viñas”, en expresión de un célebre bodeguero. Todo eso lo tiene la artista ante sus sentidos allá por donde vaya

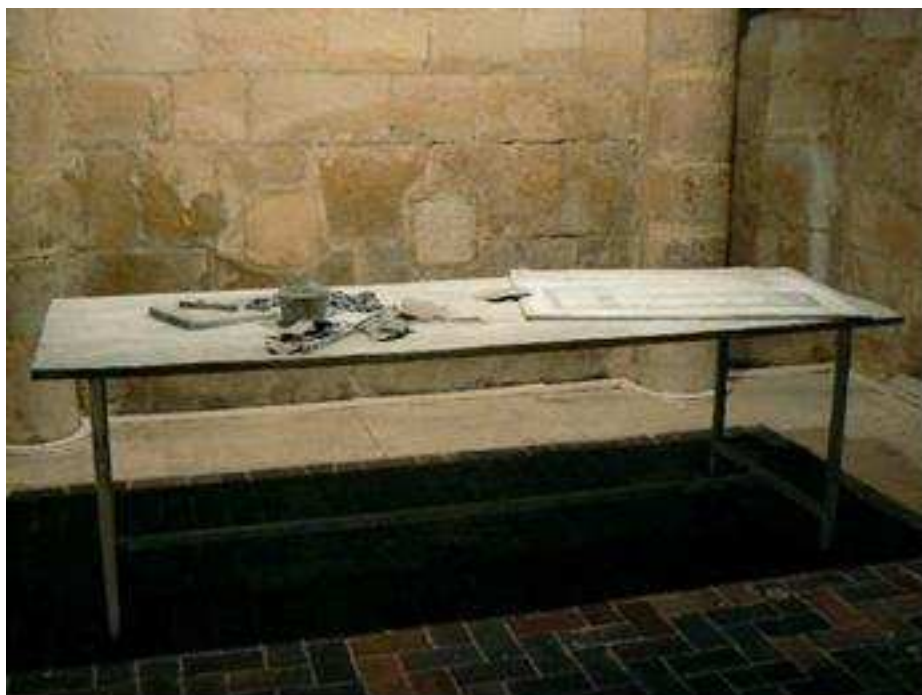
Entre la vivienda y el estudio en La Jara existe la viña que Carmen Laffón cría y recoge, no física pero sí personalmente. Allí se tropieza con las espuestas vacías o rebosantes de racimos maduros. Asiste a lo largo de las cuatro estaciones a los rituales que van de la poda a la vendimia. Siente el latir de esa vida que va marcando el paso del tiempo: los pámpanos verdes, ahora dorados, los sarmientos desnudos, los primeros brotes. Y decide apropiarse de esa vida y detenerla en el tiempo para hacerla más suya en sus dibujos y esculturas, en sus carbones y bronce. Y se pone a trabajar frenéticamente.

Carmen Laffón es consciente de lo arduo de la empresa que tiene entre manos, de la trascendencia del tema, y así, huye de culturalismos vacuos y costumbrismos decrepitos para afrontar el tema con una originalidad indiscutible. La exposición la conforman unos dibujos a carbón de vistas de la viña, otros de espuestas, y varias esculturas y un altorrelieve.

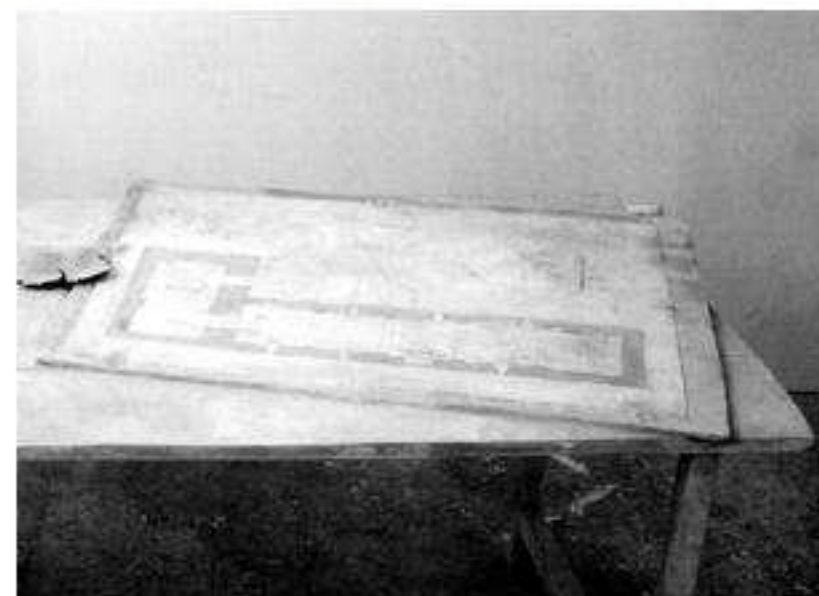
Lo primero que llama la atención es la escala: grande, rotunda, novedosa en la producción de la artista donde el formato pequeño, la escala reducida, había sido frecuente. En los cuatro dibujos a carbón con toques de témpera de “La viña” lo que sorprende no es tanto el tamaño –cada uno mide 2’12 x 1’50- sino esa explosión de frontalidad y hondura. Concebidos los cuatro como un gran friso, se enlazan los unos a los otros con sus ritmos y ondas. Son una apoteosis de blancos y negros y grises en los que al movimiento de los troncos y brazos de las cepas recién vendimiadas opone un tupido fondo de frutales, pinos, eucaliptos y el seto de cipreses. Hay claros y espesuras. Un pequeño sombrero atrae la mirada hacia dentro de manera que podríamos repetir con Guillén: “lo profundo es el aire”.

En la misma línea que los anteriores, aunque algo más sobrios, están los carbones de las “Espuertas”, esas especies de cestas con dos asas, antes de esparto, palma o caña, y ahora de goma negruzca, que se utilizan para trasladar los racimos cortados de las cepas. Son esas cestas objetos humildes que a nadie se le había ocurrido emplearlos como motivo pictórico y escultórico, pero sí a ella tan descubridora de la belleza en lo más insospechado. Allí están en los dibujos, llenas o vacías, tumbadas, vueltas del revés, mostrando sus volúmenes, sus líneas, su relación de unas con otras. Y más espuertas, las mismas que ha pintado, convertidas en esculturas de bronce; unas repletas de racimos con algunas hojas; otras, las menos, vacías. Están sabiamente dispuestas, instaladas con un particular ritmo en el suelo, formando un conjunto muy sugerente, de unas presencias muy afirmativas. La redondez como geometría predominante: las circunferencias de las cestas y las más pequeñas de las uvas, a lo que hay que añadir las curvas de la propia instalación.

Y frente a esa redondez, la horizontalidad de la escultura de la “Mesa”: un tablero alargado donde se apoyan unos trozos de sarmiento, unas hojas, una taza, un metro, un dibujo preparatorio. La mesa es la que le ha servido para modelar hojas y uvas, para trabajar en su estudio, hasta que su indagadora mirada le hace dar el salto cualitativo de convertir un útil de trabajo en una bella escultura. Como también ha ocurrido con la “Repisa” en la que figura el homenaje a Santo Domingo de Silos según el cuadro de Bartolomé Bermejo que tanto le había gustado a la artista en sus primeras visitas al Museo del Prado .Del texto *La viña de Carmen Laffón* de Jacobo Cortines



MESA DE TRABAJO IMPROVISADA. 2006-07.
Bronce pintado. 82,5x240x97,5 cm.





ESPUERTAS CARGADAS CON UVAS (2006-10)

Bronce pintado. 2,80 x 6 x 3 m. (según instalación)

Obra en depósito en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.



Exposición en Silos de ESPUERTAS VACÍAS. 2007. Carbón/madera. 122x177 cm. y
ESPUERTAS CON UVAS. 2007. Carbón/papel. 166x119 cm..



- 1.VISTA DE LA VIÑA II. 2006-07. Carbón y témpera/madera. 212x150 cm.
- 2.VISTA DE LA VIÑA III. 2006-07. Carbón y témpera/madera. 212x150 cm.
- 3.Exposición en Galería Rafael Ortiz (Sevilla)
- 4.Exposición en el Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos).

EXPOSICIONES

INDIVIDUALES

1958

Sala del Ateneo, Madrid.
Club la Rábida, Sevilla.
Ateneo, Salamanca.

1961

Galería Bizca, Madrid.

1963

Galería Bizca, Madrid.

1964

Galería Moisés Álvarez, Palma de Mallorca.

1965

Galería Grises, Bilbao.

1966

Galería La Pasarela, Sevilla.

1967

Galería Juana Mordó, Madrid.

1971

Dibujos, Galería Egam, Madrid.

1978

Galería Jacob, París.
El Río. Sevilla-Sanlúcar de Barrameda, 1975-1978, Galería Juana de Aizpuru, Sevilla.

1980

Galería Maese Nicolás, León.

1992

Carmen Laffón. Bodegones, Figuras y Paisajes. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

1995

Carmen Laffón, Pinturas y Dibujos, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla FOCUS), Sevilla.
Carmen Laffón, Pinturas y Dibujos, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Palacio Episcopal, Málaga.
En el estudio: Esculturas, Galería Egam, Madrid.

1996

En el estudio: Esculturas y Dibujos, Galería Rafael Ortiz, Sevilla.
Carmen Laffón: Esculturas, Pinturas y Dibujos, Sala Amós Salvador, Logroño.
Carmen Laffón: Frutas, Flores y objetos al uso, Banco Zaragozano, Zaragoza.

1997

Carmen Laffón en la Colección de Arte El Monte. Sala Villasís, Sevilla.

2000

Carmen Laffón. En torno a una medalla. Museo Casa de la Moneda. Madrid.

2001

Carmen Laffón. Pinturas, dibujos, esculturas. Centro Cultural Casa del Cordón. Burgos.

2002

Carmen Laffón. Esculturas. Centro Cultural Palacio de la Audiencia. Soria.

2003

Carmen Laffón. Esculturas. Pinturas. Dibujos. Exposición de SEACEX en Filipinas, Corea, Uruguay e Italia.

2004

En el Estudio de la calle Bolsa. Galería Leandro Navarro. Madrid,

2005

Armarios. Galería Egam. Madrid.

2006

Armarios, Retratos y Jardines. Fundación Rodríguez-Acosta. Granada.

2007

La Viña. MNCARS. Abadía de Santo Domingo de Silos. Silos (Burgos)

La Viña. Galería Rafael Ortiz. Sevilla

COLECTIVAS

1953

38 Artistas Jóvenes, Madrid.

1954

II Salón de la joven escuela sevillana, Club La Rábida, Sevilla.

1961

Arte Actual, San Sebastián.

Exposición Antológica de Críticos de Arte, Madrid.

1962

20 años de pintura española, Antiguo Hospital de la Santa Cruz, Barcelona.

1963

II Salón Femenino en España, Barcelona.

1964

Exposición inaugural, Galería Juana Mordó, Madrid.

Joven Figuración en España, Madrid.

1965

Exposición Femenina, París.

1966

IV Bienal de Alejandría, Alejandría.

1970

III Salón Internacional des Galeries Pilotes, Museo Cantonal des Meaux-Art., Lausana.

Musée d'Art Modern de la Ville de Paris, Paris.

1971

Arte Actual, Torre del Merino, Santillana del Mar, Santander.

1972

La Paloma, Galería Vandrés, Madrid.

1973

Homenaje a Manolo Millares, Galería Juana Mordó, Madrid.

Homenaje al Barroco, Galería Juana de Aizpuru, Sevilla.

Contemporary Spanish Realist, Malborough Gallery, Londres.

Arte '73, Fundación Juan March, Madrid.

1974

Drawings by Ten Contemporary Artists, Malborough Gallery, Nueva York.

El Realismo Hoy, Galería Val i 30, Valencia.

El Árbol a través de un siglo de pintura española, Banco de Granada, Granada.

1975

Exposición Homenaje a Eugenio d'Ors, Galería Biosca, Madrid.

Pinroras de España, Galería Anne Barchet, Madrid.

Realistas, Galería Juana de Aizpuru, Sevilla.

Alrededor de la Realidad, Galería Barbié, Barcelona.

ART'75, Basilea.

Arte Actual Español, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Museo Municipal, Santander.

Pintura Figurativa Española, exposición itinerante organizada por el Ministerio de Educación con fondos del Museo Español de Arte Contemporáneo.

1976

Pintura Andaluza, Torre del Merino, Santillana del Mar, Santander.
El realismo español contemporáneo, exposición itinerante organizada por el Ministerio de Educación y Ciencia.

1977 El Realismo, Sala Provincial, León.

1978 Galería Cambio, Madrid.

1979

FIAC'79, París, con Galería Juana Mordó de Madrid.
Dibujo Español Contemporáneo, Galería Juana de Aizpuru, Sevilla.
Obra Gráfica Española, Sala Casa Blanca, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan de Puerto Rico.
Arte Español Contemporáneo, exposición itinerante por Cataluña y organizada por la Fundación Juan March.

1979-80

Contemporary Spanish Prints, University of Florida, Gainesville, Florida; Florida State University, Art Gallery, Tallahassee, Florida; Cleveland Institute of Arts, Cleveland, Ohio; Columbus Museum of Arts and Sciences, Columbus, Georgia; Tennessee University Gallery, Chattanooga, Tennessee; Minnesota University, Art Museum, Minneapolis, Minnesota; Maryland Institute of Art, Cleveland, Ohio.
I Bienal de Obra Gráfica, Museo de Bellas Artes de Sevilla.
Exposición de Obra Gráfica, Museo de Ponce, Puerto Rico; Galería San Diego, Bogotá; Galería Forum, Lima.

1980

Realistas, en la FIAC'80, París, con la Galería Juana Mordó de Madrid.

1981 Realismo en España, Facultad de Bellas Artes, Madrid.

1982

Pintores de Andalucía, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao.

1983 Realidades, Institución Cultural El Brocense, Cáceres.
Realismo, Sala Vayreda, Barcelona.

1984

Arte español en el Congreso, Palacio del Congreso, Madrid.
Mujeres en el Arte Español, Centro Cultural Conde Duque, Madrid.
Premios Nacionales de Artes Plásticas 1982, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.

1985

Arte Actual Andalucía Puerta de Europa, Junta de Andalucía, Palacio de Exposiciones IFEMA, Madrid.
Postal del verano I, Galería Rafael Ortiz, Sevilla.
Juana Mordó. Por el arte, Círculo de Bellas Artes, Madrid.

1986

En la Torre. Pintura Sevillana. Tres Generaciones, Torre de los Guzmanes, La Algaba, Sevilla.

1987-88

Naturalezas Españolas: 1940-1987. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

1988

Realismo y Figuración, Fundación Rodríguez Acosta, Granada.
Carmen, Carmen: Pintores Andaluces, Homenaje a Antonio Gala.
Salas de Tabacalera, Madrid.
Andalucía Arte de una década, Sevilla.

1989

XXV Aniversario de la Galería Juana Mordó, Círculo de Bellas Artes, Madrid. 1990
Others echoes-Spanish Realism for the Nineties, Glasgow Print Studio, Glasgow.

1991

Realismo Español. Dos Generaciones, Galería Leandro Navarro, Madrid.
7 artistas contemporáneos en las colecciones privadas sevillanas, Hotel Betania, Sevilla.

1992

Pasajes, Pabellón de España, EXPO'92, Sevilla.
Contemporary Spanish Artists, Malborough Fine Art Ltd., Tokio.
Madrid pintado, Museo Municipal, Madrid.
Jardín de vidrio, Galería Leandro Navarro, Madrid.
APROARTE, Barcelona, con Galería Leandro Navarro.
Artistas de la Galería, Galería Rafael Ortiz, Sevilla.

1993

Exposiciones y Proyectos, Galería Malborough, Madrid.
ARCO '93, Galería Malborough, Madrid.
Sobre papel, Galería Rafael Ortiz, Sevilla.

1994-95

Arte en dos, Galería Leandro Navarro, Madrid.
Obra Gráfica Española Contemporánea Años 90, Instituto Cervantes,
Argentina, Marruecos y Egipto.

1995

Figuraciones Españolas del siglo XX, Fundación Central Hispano,
Madrid
Propuesta para una colección, Galería Quorum, Madrid.
Realismo español entre dos milenios, Murcia, Pamplona y Palma de
Mallorca.

1996

Sensibilidades, Galería Leandro Navarro, Madrid.
El bodegón español contemporáneo, Galería Rayuela, Madrid.

1999

La colección de El Monte. Sala de exposiciones Villasís. Sevilla

2002

Andalucía y la Modernidad. Del Equipo 57 a la generación de los 70.
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Sevilla
Luz de la Mirada. Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente.
Segovia.

2007.

Doce artistas en el Museo del Prado. Museo del Prado. Madrid.

2008. Cincuenta años después. Galería Leandro Navarro. Madrid

2010.

Miradas singulares, voces plurales. Claustro de exposiciones,
Diputación de Cádiz. Cádiz.
Aprendiendo a mirar. 25 años de la Galería Rafael Ortiz. Monasterio
de San Clemente. Sevilla
Pintores del Barrio de Santa Cruz. Casa de la Provincia, Diputación
Provincial. Sevilla.
Nosotras. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Sevilla.

2011. Juana de Aizpuru. Madrid.

OBRAS EN MUSEOS Y COLECCIONES PÚBLICAS

Banco de España, Madrid.
Banco Zaragozano, Zaragoza.
Banco de Sabadell
Biblioteca del Museo de Arte Abstracto, Cuenca.
British Museum, Gabinete de Dibujos, Londres.
CajaMadrid, Madrid
Caja de Burgos, Burgos.
Colección de Arte del Siglo XX, Casa Museo de la Asegurada,
Alicante.
Colección de Arte AENA. Madrid
Fundación Argentaria, Madrid.
Fundación Casa de la Moneda, Madrid.
Fundación Central Hispano, Madrid.
Fundación Cajasol, Sevilla.
Fundación Juan March, Mallorca.
Metropolitan Museum of Art, Nueva York.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
Museo de Bellas Artes de Alava, Vitoria.

BIBLIOGRAFÍA

Textos de Carmen Laffón.

- Gerardo Rueda, Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla, 1986.
- *Visión de un paisaje*, Discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando de Madrid, enero, 2000.
- *Los Murillo de Santa María la Blanca*. Conferencia pronunciada en el Museo del Prado. Mayo 2007.

Bibliografía sobre Carmen Laffón.

- AGREDANO, Rafael, Catálogo de la Exposición *Pintores de Sevilla. Cita en Sevilla*, Panorama cultural-84, Plaza de San Francisco, 21 de Mayo-13 de Junio de 1984, Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla.
- ALAMEDA, Soledad, "El destello de Sevilla. El realismo andaluz de la pintora realista Carmen Laffón en el Reina Sofía", *El País, Babelia*, 16 de abril de 1992.
- ALAMEDA, Sol, "Carmen Laffón. El Realismo Sevillano", *El País Semanal*, 8 de febrero de 2004.
- ALFAGEME RUANO, Pedro, "Antológica en los Venerables", *El Correo de Andalucía*, 21 de mayo de 1994.
- ALFAGEME RUANO, Pedro, "En el estudio de Carmen Laffón", *El Correo de Andalucía*, 17 de marzo de 1996.

- ANTOLÍN, Enriqueta, "Carmen Laffón, la luz y la sutileza", *Blanco y Negro* N° 2556, Madrid, 29 de abril de 1995.
- ANÓNIMO, "Galería Juana Mordó. Exposición inaugural", *ABC*, 31 de marzo de 1964.
- ANÓNIMO, "Carmen Laffón en la Sala Grises", artículo en un Diario de Bilbao, marzo de 1965.
- ANÓNIMO, "Carmen Laffón en la Sala Grises", *Diario de Bilbao*, 16 de marzo de 1965.
- ANÓNIMO, "María del Carmen Laffón expondrá en La Pasarela", *ABC*, Sevilla, 22 de diciembre de 1965.
- ANÓNIMO, "Carmen Laffón en La Pasarela", *ABC*, 1 de enero de 1966.
- ANÓNIMO, "Grandísima pintora, Carmen Laffón", *El Mundo*, 16 de mayo de 1992.
- ANÓNIMO, "Los cuadro-tesoro de Carmen Laffón", *El País, Babelia*, 18 de enero de 1997.
- ANÓNIMO, "Carmen Laffón dedica a la infancia su medalla del Premio Tomás Francisco Prieto", *El País*, 22 de noviembre de 2000.
- ARBOS BALLESTE, Santiago., "La pintura intimista de Carmen Laffón", en *Blanco y Negro*, N° 2556, Madrid, 29 de abril de 1.961.

- ARGULLOL, Rafael, "Desembocaduras", en Catálogo de la Exposición *Carmen Laffón. Esculturas. Pinturas. Dibujos*. Ministerio de Asuntos Exteriores (SEACEX), 2004.
- AZANCOT, Leopoldo, "Paraíso para pocos", *Índice*, Madrid, 1967.
- BERGAMÍN, José, Catálogo de la Exposición en la Galería Biosca, 1961 y Catálogo de la Exposición en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992.
- BONET, Juan Manuel, "El río", *El País*, Madrid, 25 de mayo de 1978.
- BONET, Juan Manuel, "Carmen Laffón en sus confines sanluqueños", *Pueblo*, Madrid, 17 de enero de 1981.
- BONET, Juan Manuel, "Tres obras clave. Carmen Laffón: su Sevilla" en Catálogo de la Exposición *Arte Actual. Andalucía, puerta de Europa*, Junta de Andalucía, Madrid, 1985.
- BONET, Juan Manuel, "Carmen Laffón. La leve realidad", *Blanco y Negro*, Madrid, 1992.
- BONET, Juan Manuel, "Volver a aquella Sevilla", en catálogo de la exposición *Andalucía y la Modernidad. Una propuesta*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2001.
- BONET, Juan Manuel, "Un siglo de arte español dentro y fuera de España", en Catálogo de la Exposición *Carmen Laffón. Esculturas. Pinturas. Dibujos*. Ministerio de Asuntos Exteriores (SEACEX), 2004.
- BONET CORREA, Antonio, "Carmen Laffón", *Correo de las Artes, El Correo de Andalucía*, 6 de mayo de 1971.
- BORRÁS RABADÁ, Pilar, "El realismo poético de Carmen Laffón", en *Descubrir el Arte*, Nº. 22, Diciembre 2000, pp. 52-55.
- BUSTOS, Clara Isabel de, "Entrevista", *ABC*, Sevilla, 12 de mayo de 1992.
- CÁCERES, Antonio, "La realidad del sueño", Catálogo de la Exposición *Carmen Laffón en la colección de arte de El Monte*, Sevilla, 1997.
- CALVO SERRALLER, Francisco, "Naturaleza y Naturalismo en el Arte Español: la Naturaleza como conciencia sombría", Catálogo de la Exposición *Naturalezas Españolas (1940-1987)*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987.
- CALVO SERRALLER, Francisco, "El trasfondo de la belleza de Carmen Laffón, cabeza visible del realismo sevillano", *El País*, Madrid, 18 de mayo de 1992.
- CALVO SERRALLER, Francisco, "La tercera dimensión del misterio", *El País, Babelia*, 16 de diciembre de 1995.
- CALVO SERRALLER, Francisco, "El jardín animado", en Catálogo de la Exposición *Carmen Laffón. En torno a una medalla*, Museo Casa de la Moneda, Madrid, 2000.
- CALVO SERRALLER, Francisco, "La revelación de lo real", Catálogo de la Exposición *Luz de la mirada*, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, 2002.
- CALVO SERRALLER, Francisco, "Una artista cabal", en *El País Semanal*, 8 de Febrero de 2004.

- CAMACHO, Ignacio, "La renovación más serena", *El Mundo*, mayo de 1992.
- CANSINOS, Victoria, "Carmen Laffón", *El Socialista*, Madrid, 31 de mayo de 1992.
- CÁCERES, Antonio, "La realidad del sueño" en Catálogo de la Exposición *Carmen Laffón en la Colección de Arte El Monte*, Sala Villasís, Sevilla, 1997.
- CARO BAROJA, Julio, "Consideraciones sobre la representación artística de la naturaleza", Catálogo de la Exposición *Naturalezas Españolas (1940-1987)*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987.
- CASTRO ARINES, J., "Los sueños verdaderos de Carmen Laffón", *Informaciones*, Madrid, 1971.
- CELÁN, Fernando, "La pintura en nuestra ciudad", *El Correo de Andalucía*, 13 de junio de 1969.
- CHACÓN, Juan Antonio, "Laffón: nunca me ha gustado la grandilocuencia", *Diario 16*, 25 de abril de 1995.
- CORREDOR MATEOS, José, "Figuraciones españolas del siglo XX en la Colección Central Hispano", Catálogo de la Exposición *Figuraciones españolas del siglo XX*, Madrid, 1995.
- CORTINES, Jacobo, "Las dos orillas", Catálogo de la Exposición *Carmen Laffón: bodegones, figuras, paisajes*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Fundación Mapfre Vida, Madrid, mayo, 1992.
- CORTINES, Jacobo, "Carmen Laffón, treinta años de pintura", *Guadalimar*, nº. 116, Madrid, abril-mayo, 1992.
- DANVILA, José Ramón, "El río", *ABC*, Madrid, 1978.
- DANVILA, José Ramón, "Carmen Laffón", Catálogo de la Exposición en Galería Juana Aizpuru, nº. XXI, Sevilla, mayo, 1978.
- DANVILA, José Ramón, "Andalucía: arte de una década", Museo de Arte Contemporáneo, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 1988.
- DANVILA, José Ramón, "Carmen Laffón. Treinta años de vida de artista", *El Punto de las Artes*, Madrid, mayo, 1992.
- DANVILA, José Ramón, "Entrevista", *El Mundo*, 13 de Mayo, 1992.
- DANVILA, José Ramón, "Los momentos claves de Carmen Laffón", *El Mundo*, Cultura. Madrid, abril, 1995.
- DELGADO, Gerardo, "La pintura de Carmen Laffón", revista *Pliego*, nº. 2, Sevilla, mayo de 1977.
- DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, Juan Bosco, "Palabras...las que pueda decir quien las recorra" en Catálogo de la Exposición *Carmen Laffón. Esculturas, pinturas y dibujos*, Sala Amós Salvador, Logroño, 1996.
- DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, Juan Bosco, *Flores, frutas y objetos al uso*, Catálogo de la Exposición, Banco Zaragozano, Zaragoza, 1996.
- DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, Juan Bosco, "Carmen Laffón: Edificar lo visible", en Catálogo de la Exposición *Carmen Laffón. Pinturas, Dibujos, Esculturas*, Centro Cultural Casa del Cordón, Burgos, 2001.

- DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, Juan Bosco, "Un eterno volver a empezar (consideraciones sobre la relación en Andalucía entre arte y política)", Catálogo de la Exposición *Andalucía y la modernidad*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2002.
- DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, Juan Bosco, Catálogo de la Exposición *El estudio de la Calle Bolsa*. Madrid, 2004.
- DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, Juan Bosco, "Carmen Laffón. Apuntes para una biografía artística". Col. Arte Hispalense nº 86. Diputación de Sevilla, Sevilla, 2009.
- FERNÁNDEZ, Horacio, "No sólo realismo. El Reina Sofía acoge una antológica de Carmen Laffón", *El Mundo*, 22 de mayo de 1992.
- FERNÁNDEZ MOLINA, A., "Los universos de Carmen Laffón", *ABC de las Artes*, 1 de noviembre de 1996.
- FERNÁNDEZ RUÍZ, Carmen, "Intimismo cernudiano de Carmen Laffón", *Triunfo*, Madrid, junio de 1982.
- FORMICA, Mercedes, "Veinticinco pintoras exponen en Madrid", *ABC*, Madrid, 28 de enero de 1968.
- GÁLLEGO, Julián, *Pintura de los siglos XIX y XX en la Colección del Banco de España*, Madrid, ed. 1984, Ed. 1988.
- GÁLLEGO, Julián, "La otra Carmen", *ABC de las Artes*, Madrid, 22 de mayo de 1992.
- GAMONEDA, Antonio, "Carmen Laffón en Maese Nicolás", *Diario de León*, 13 de diciembre de 1980.
- GARCÍA VIÑO, M., "Cambio o evolución", *La Estafeta literaria*, Madrid, 1961.
- GLEINY, Christine, "Contrastes raffinés", *Galerie des Arts*, París, 1978.
- GÓMEZ, Pilar, "Carmen Laffón, apacible familiaridad", *Reseña*, Madrid, 1992.
- GONZÁLEZ DE VEGA, Javier, "Misteriosa cordialidad de lo real", *Antiquaria*, Madrid, junio de 1992.
- G.S., "Carmen Laffón: delicadeza y sensibilidad", *Diario de León*, octubre de 1984.
- GUIDEPOST, "Art through nostalgia", 20 de octubre de 1967.
- HIERRO, José, "Carmen Laffón", *Nuevo Diario*, Madrid, 1971.
- HUNTER, Sam, "Reinventing Realism", en *Figure and Form, Present, Past and Personal*, Nueva York, 1994.
- JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, "Meditaciones de Carmen Laffón", en Catálogo de la Exposición *Carmen Laffón. Esculturas. Pinturas. Dibujos*. Ministerio de Asuntos Exteriores (SEACEX), 2004.
- LAMILLAR, Juan, "Cuatro acuarelas para Carmen Laffón" en Catálogo de la Exposición *Carmen Laffón. Esculturas*, Fundación Duques de Soria, Soria, 2002.
- LAMILLAR, Juan, "Ceremonias sin tiempo", en Catálogo de la Exposición *Carmen Laffón. Esculturas*, Fundación Duques de Soria, Soria, 2002.
- LEÓN SOTELO, TRINIDAD, "Artistas españolas esponen en el Congreso de los Diputados", *ABC*, Madrid, 17 de enero de 1984.
- LLOSENT MARAÑÓN, Eduardo, "María del Carmen Laffón", *Ateneo, Cuadernos de Arte*, Madrid, Editora Nacional, 1957 y

- en Cat. Exposición Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992.
- LORENTE, Manuel, "Carmen Laffón en su estudio", *ABC Cultural*, Madrid, 15 de marzo de 1996.
 - MERINO, Isidoro, "Arte andaluz secuestrado", *La estrella digital*, junio de 2002.
 - MOLINA, Margot, "Carmen Laffón expondrá en el Reina Sofía", *El País*, 10 de marzo de 1992.
 - MOLINA, Margot, "Carmen Laffón: antología de una obra inacabada", *El País*, Sevilla, abril de 1995.
 - MOLINA, Margot, "Sevilla andaluza de hoy", *El País Digital, Tentaciones*, junio de 2002.
 - MUÑOZ ROJAS, José Antonio, "Las alas de la pintura" en Catálogo de la Exposición *Carmen Laffón, pinturas y dibujos*, Fundación FOCUS, Sevilla, 1995 y Palacio Episcopal de Málaga, 1995.
 - NAVARRETE GALIANO, Ramón, "El Barbero de Sevilla: la realidad virtual hecha arte", *Boletín del Instituto Nacional de la Mujer*, 2º Trimestre, nº 9, 1998.
 - OLIVENCIA, Manuel, "Exposición de Carmen Laffón en La Pasarela", *Diario de Sevilla*, 22 de diciembre de 1965.
 - OLMEDO, Manuel, "Exposición colectiva", *ABC*, diciembre de 1972.
 - OLMO, Santiago, "Ávida mirada interior", en Catálogo de la Exposición *Carmen Laffón. En torno a una medalla*, Museo Casa de la Moneda, Madrid, 2000.
 - ONTIVEROS, Federico J., Catálogo de la Exposición *10 pintores sevillanos y el escultor Nicomedes*, Estudio A, Sevilla, 1964.
 - POWER, Kevin, "The Spanish constitution", *Arts Review*, 1980.
 - POWER, Kevin, "Carmen Laffón: ordenando lo trémulo, constatando lo vulnerable" en Catálogo de la Exposición *Carmen Laffón: bodegones, figuras, paisajes*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1992.
 - POWER, Kevin, "Carmen Laffón: lo íntimo como forma de vida", en Catálogo de la Exposición *Carmen Laffón, pinturas y dibujos*, Fundación FOCUS, Sevilla, 1995.
 - PULIDO, Natividad, "Carmen Laffón: he ganado en vocación; cada día estoy más entusiasmada", *ABC*, 22 de noviembre de 2000.
 - RIVAS, Francisco, "El realismo como enamoramiento", Catálogo de la Exposición *Pintores de Andalucía*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1982.
 - RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáreo, "Realismo Spagnolo Contemporáneo", Catálogo de la Exposición *Spagna, 75 anni di protagonisti nell'Arte*, Città di Lugano, Ministerio de Cultura, Madrid, Septiembre, 1986.
 - ROMERO Y MURUBE, Joaquín, "A Carmen Laffón en La Pasarela", *ABC*, 3 de enero de 1965.
 - ROUSSEAU, Theodore, "The Return to the figure", *Contemporary Spanish Art*, Ther Art Digest, Inc., Nueva York, 1975.

- SAMANIEGO, Fernando, *El País*, Barcelona, 13 de mayo de 1992.
- SIERRA DELGADO, José Ramón, “Sevilla, 1983. Cartel de la Semana Santa”, en Catálogo de la Exposición *Premios Nacionales de Artes Plásticas, 1982*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1984.
- SOTO, José, *Sobre la pintura de Carmen Laffón*. Conferencia pronunciada en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de Sevilla, 27 de enero de 1993.
- TORRES MARTÍN, Ramón, “Obras de 43 artistas en la denominada exposición Sobre el Barroco”, *El Correo de Andalucía*, diciembre de 1972.
- TORRES MARTÍN, Ramón, “Exposición sobre el Guadalquivir en la Galería Juana de Aizpuru”, *El Correo de Andalucía*, 2 de octubre de 1975.
- TORRES MARTÍN, Ramón, “Exposición de Carmen Laffón”, *El País*, 25 de mayo de 1978.
- TUSSEL, Javier, “Cincuenta años de Arte Figurativo Español”, Catálogo de la Exposición *Figuraciones españolas del siglo XX en la Colección Central Hispano*, Madrid, 1995.
- VIVANCO, Luis Felipe, Catálogo de la Exposición en la Galería Biosca, Madrid, octubre de 1963 y Catálogo de la Exposición en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992.
- YÑIGUEZ, José Antonio, “Carmen Laffón en La Pasarela”, *ABC*, 22 de diciembre de 1965.
- YÑIGUEZ, J. A., “Un índice desde el corazón”, en Catálogo de la Exposición *En la Torre. Pintura sevillana, tres generaciones*, Ayuntamiento de La Algaba, Sevilla, 1986.